Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin
von

Emilie Elsner
aus Rzeszow.

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Dezember 1933.
Tag der Promotion: 10. Mai 1935.

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen, KG., Ohlau i. Schl.

155

Referenten:
Professor Dr. Curt Sachs.
Professor Dr. Arnold Schering.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern in Dankbarkeit!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550815_0082

INHALT

Seite

Kapitel I: Träger der Musikpflege.

A. Öffentliche Musikpflege. 9

1. Stadtgemeinden. 9

2. Fürstenhöfe. 10

3. Akademien. 13

4. Verschiedene Organisationen. . . . 16

a) Compagnia della Calza u. a. . . . 16

b) Zünfte. 17

c) Klöster. 17

d) Konservatorien. 18

B. Private Musikpflege. 19

Kapitel II: Musik im Freien. 21

A. Wo wurde musiziert? 21

1. Karneval. 21

2. Mascherate. 21

3. Trionfi. 24

4. Einfahrten. 26

5. Commedie dell'arte. 27

6. Farse. 28

7. Maggiolate. 28

8. Serenate. 28

9. Kirchenfeste. 29

10. Sacre Rapprensentazioni. 31

B. Was wurde musiziert? 32

1. Canzonen, Conzonetten. 32

2. Canti carnascialeschi. 34

3. Madrigale. 39

4. Motetten. 40

C. Wie wurde musiziert? Besetzung. . . . 41

1. Alltags-Besetzung. 41

2. Festliche Besetzung. 43

Kapitel III: Musik im geschlossenen Raum. 45
A. Festmusik. 45
1. Anlässe:
a) Konzerte. 46
b) Theater. 46
c) Tafelmusik. 49
2. Besetzung:
a) Abwechslungsprinzip. 50
b) Gemischte Besetzung. 52
c) Unterstützung der Singstimmen durch Instrumente. 53
d) Rein instrumentale Besetzung. . . 54
e) Mehrchörigkeit. 55
f) Monodie. 60
B. Alltagsmusik. 61
1 Musica secreta. 61
2. Besetzung:
a) Sologesang. 62
b) Gemischte Besetzung. 62
c) Rein instrumentale Besetzung. . . . 62
3. Klangideal. 63
Kapitel IV: Wandel der Bedeutung der Instrumente und des Gesanges.
1. Violen. 65
2. Blasinstrumente. 66
3. Gesang. 67
Anhang. 70
Literaturverzeichnis. 76
Anmerkungen. 82

Vorwort.

Diese Arbeit macht es sich zur Aufgabe, die Anwendung der Instrumente in der Besetzung der weltlichen Musikwerke im 16. Jahrhundert in Italien zu untersuchen und deren große Bedeutung für die Aufführungspraxis darzutun.

Als Quellen wurden hauptsächlich die zahlreichen Beschreibungen der Festlichkeiten, die Chroniken und Reiseberichte herangezogen, weiter die musiktheoretischen Schriften und Kompositionen selbst. Zum Teil dienten auch die Werke der zeitgenössischen Malerei und Graphik als Studienmaterial. Von den literarischen Berichten sind nur solche berücksichtigt worden, die genaue Ausführungen über die Besetzung bringen, oder wenigstens die Unterscheidung zwischen der instrumentalen und vokalen Aufführung (suoni e canti) treffen. Denn die Bezeichnung „cantar", die häufig gebraucht wird, besagt nichts Näheres über die Besetzung, sie kann sich sowohl auf den Gesang, wie auch auf das Instrumentenspiel beziehen. Die italienischen Instrumentenbezeichnungen sind beibehalten worden. Die Musikwerke, die für ein Instrument, wie z. B. die Orgel, Laute etc. bestimmt sind, bieten keine Probleme in den Besetzungsfragen und gehören deshalb nicht zu dieser Untersuchung.

Das höchst wichtige Gebiet der a cappella-Besetzung erfordert eine abgesonderte Spezialarbeit.

Im Zusammenhang mit dem hier behandelten Thema habe ich versucht, einen Einblick in die musikalischen Aufführungen im täglichen Leben zu gewinnen und die Verbindung der Musik mit täglichen Geschehnissen darzustellen.

Hierbei habe ich mich bemüht, eine stilistische Entwicklungslinie herauszuarbeiten.

Die Arbeit wurde in vier Kapitel eingeteilt. Das erste enthält einen allgemeinen Überblick über die Pflege der Musik, über die öffentlichen und privaten Kreise, die sich ihrer annahmen. Die nächsten zwei Kapitel befassen sich mit den Fragen der Anlässe der Aufführungen, der Art und der Besetzung der Musik. Dabei beschränkt sich das zweite Kapitel notwendigerweise — da es sich hier vorwiegend um eine volkstümliche, der zeitbedingten Entwicklung nur wenig unterliegende Freiluftmusik handelt — auf die Wiedergabe der Beschrei-

bngen. Das dritte Kapitel, das hauptsächlich die Kunstmusik zum Gegenstand hat, versucht, neben den Besetzungsfragen, eine stilistische Entwicklungslinie vom Renaissance- zum barocken Ausdruckswillen zu verfolgen. Im Anschluß daran behandelt das vierte Kapitel die notwendige innere Umstellung zum Klangideal und damit verbunden den Wandel der Bedeutung der menschlichen Stimme und der Instrumente.

Auf die musikalischen Formen bin ich nicht näher eingegangen mit Ausnahme der Canzonetten und Canti carnascialeschi, die in der Literatur bisher — meines Wissens — nur wenig berücksichtigt worden sind.

Es sei noch bemerkt, daß eine Reihe von Problemen nur angeschnitten worden ist; deren genaue Untersuchung würde eine besondere Behandlung erfordern, die in diesem Rahmen nicht möglich ist.

An dieser Stelle sei es mir erlaubt, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Curt Sachs für die vielen Anregungen und wissenschaftliche Förderung meinen größten Dank zum Ausdruck zu bringen.

Zum tiefsten Dank bin ich auch meinen hochverehrten Lehrern Herrn Professor Dr. Arnold Scherings und Herrn Professor Dr. Friedrich Blume verpflichtet.

Kapitel I:

Träger der Musikpflege.

A. Öffentliche Musikpflege.

Das Italien des 16. Jahrhunderts ist kein einheitlicher Staatsorganismus, sondern besteht aus einer Anzahl kleiner, unabhängiger Staaten, die verschiedene Formen des wirtschaftlichen und politischen Lebens herausbilden und verschiedene Vorbedingungen für ihre kulturelle Entwicklung besitzen. Die Musik, welche, durch das italienische Naturell bestimmt, mehr oder weniger einheitlich bleibt, wird von den verschiedenen Voraussetzungen dieser verschiedenen Kulturzentren beeinflußt. Sie findet ihre Pflegestätte bei den reichen Stadtgemeinden und auf den großen Fürstenhöfen, die in ständigem, gegenseitigen künstlerischen Austausch bleiben.

Die einzelnen Stadtgemeinden, wie Venedig, Mantua, Bologna, Lucca, Perugia, Florenz besolden eigene Kapellen. Die Zahl deren Mitglieder wächst im Laufe des 16. Jahrhunderts, eine Erscheinung, die als zeitbedingte Vergrößerung aller Dimensionen uns auf jedem Gebiet entgegentritt.

In Lucca gehören der Gemeinde seit dem 14. Jahrhundert „trombe e trombette". Im Jahre 1517 waren es „4 trombe ordinarie, 4 straordinarie, 3 tromboni, 3 pifferi". 1543 wird die Kapelle neu gebildet mit 2 „sonatori di trombone", 3 „sonatori di cornetto" und 5 „trombetti", welche letzten nur im losen Zusammenhang mit der Kapelle stehen. Im Jahre 1557 beträgt die Zahl der Musiker 6 Mitglieder, um im Jahre 1561 auf neun zu wachsen[1]). Florenz hat bis 1530 — bis zum Beginn der Mediciherrschaft — 3 „piffari", 1—2 „trombones à coulisse, 6—7 tubicines, die täglich im Freien spielten, an Prozessionen teilnahmen usw.[2]). (Anm. 1 s. S. 41.) Alle diese Musiker mußten mehrere verschiedene Instrumente, sowie auch die Gesangskunst beherrschen.

Ihre Pflichten bestanden darin, bei jeder öffentlichen Gelegenheit zu spielen und täglich, früh und abends auf dem

[1]) L. Nerici-Storia della musica in Lucca, Lucca 1879, S. 181 ff.
[2]) Lavignac-Encyclopédie de la musique, B. I, S. 634.

Platz vor dem Palast zu musizieren. Diese Platzmusiken fanden statt während des ganzen Jahres, mit Ausnahme bestimmter Zeiten, wahrscheinlich der Fastenzeit.

Auf diese Weise haben sie viel zur Fröhlichkeit des Volkes beigetragen, sie waren beliebt und wurden gelobt für ihre „Allegrezza".

Eine Verordnung aus Lucca vom Jahre 1543 gibt eingehenden Aufschluß über die Aufgaben der städtischen Musiker. Hier waren es fünf Spieler: „quorum obligatio sit ordinarie in mane musicam exercere et sonandi quando Mag. Dom. ibunt ad prandium, et in sero ad cenam, et semper et quando prefati Magnifici D. palatium exibunt, et plus et extraordinarie quando eorum dominationibus videbitur, sub quorum obedientia in omnibus subpositi sint, et oboedire teneantur, et quando deficerent obligationi ordinarie possint et valeant
(c)
punitari a magistro domus, prout alii de suprascripta familia, et eorum refirma fieri debeat modo quo sit de alia familia palatii per ipsos Mag. D."[3]) Ähnliche Verordnungen über die Stadtkapellen finden wir in verschiedenen anderen Gemeinden. (Anm. 2.)

Daß die Musiker sehr sorgfältig ausgewählt wurden, beweist die große Anzahl der von den Gemeinden besoldeten bekannten Künstler. Benvenuto Cellini, — der vor dem Papste solistisch auf dem „cornetto" spielen sollte[4]) — Antonio del Cornetto, Ascanio und Girolamo Trombetti, Cortinelli, der „trombone" und „cornetto" spielte, gehören hierzu.[5])

Fürstenhöfe.

Eine große Bedeutung für die Förderung der Musik haben die zahlreichen Fürstenhöfe, die sich der Pflege der Künste besonders annahmen. Von hier aus verbreitet sich die italienische Kunst nicht nur über ganz Italien, sondern auch über andere Länder Europas. Die einzelnen Höfe wetteifern miteinander im Heranziehen guter und bekannter Künstler, was vielfach zum Gegenstand brieflicher Auseinandersetzungen wurde. Beim Wegengagieren der Künstler spielt oftmals die Intrigue eine nicht geringe Rolle. Papst Leo X. versucht, den bekannten Bassisten Michele da Lucca vom Mantuaner Hofe

[3]) Nerici — a.a.O. S. 203.
[4]) Lavignac, a.a.O. S. 634.
[5]) G. Gaspari — La storia dell'arte musicale in Bologna in „Atti di storia patria per la Romagna", S. II, B. I, S. 105.
[6]) P. Canal, Della musica in Mantova", 1881, S. 24.

heranzuziehen.[6]) Wilhelm von Mantua gerät mit dem Fürsten von Parma und mit Kardinal Borromeo in Streit, weil dieser Gastoldi von ihm wegholen wollte. Wilhelm selbst benutzt den Aufenthalt des Kardinals d'Augusta in Mantua (1565) dazu, dessen Sänger für seine eigene Kapelle zu gewinnen.[7]) Auf diese Weise gelingt es den Fürsten, die ersten Musiker der Zeit an die Spitze ihrer Kapellen zu stellen, Namen wie Francesco Corteccia, Christofano Malvezzi, Alessandro Striggio in Florenz,[8]) Alfonso della Viola, Luzzascho Luzzaschi in Ferrara[9]) und viele andere erhöhen den Glanz der Höfe. (Anm. 3.)

Die Kapellen selbst bestanden aus wenigen, aber ausgewählten Musikern, Sängern und Instrumentisten, von denen in der Regel jeder einzelne nicht nur verschiedene Instrumente spielen, sondern auch singen mußte. Weit und breit bekannt war die Hofkapelle der Este in Ferrara, zu welcher auch die berühmten Sängerinnen und Instrumentistinnen Lucrezia und Isabella Bendidio, Laura Perperara und Tarquinia Molza gehörten. Es ist sicher keine Übertreibung, wenn in der Widmung der Madrigale von Giaches de Wert 1586 zu lesen ist: „et essi in qual parte del mondo potrebbon esser meglior cantati che nella Corte die V. A.? . . eccellenti Musici e Cantori che sono nella sua numerosissima Capella . . . divine voci . . nobil concerto.[10])

Die Kapellen standen jederzeit zur Verfügung des Fürsten. Sie spielten und sangen zur Tafel, in Konzerten, im kleinen Kreis zum Privatvergnügen des Fürsten, in der Kirche und im Freien und bei jeder festlichen Gelegenheit. An dem Münchener Hofe, der stark unter italienischem Einfluß stand, sollten die Sänger jeden Morgen beim Hochamt, Sonnabends und an Feiertagen auch bei der Vesper mitwirken, Bläser am Sonn- und Festtag den Sängern in der Kirche beistehen. Die Streicher hingegen — „virtuosi di viola da braccio" — sollten bei der Tafel musizieren. Zu festlichen Gelegenheiten und großen Konzerten wurden alle herangezogen.[11])

Die Konzerte wurden sorgfältig vorbereitet: gewöhnlich fanden zweimal in der Woche Proben statt — eine Sitte, die

---

[7]) P. Canal, Della musica in Mantova", 1881, S. 41.

[8]) R. Gandolfi — La capella musicale della corte di Toscana, R. M. 16, S. 506.

[9]) Hercole Bottrigari-Il Desiderio overo de Concerti di varii strumenti musicali, Venedig 1594, Berlin 1924.

[10]) E. Vogel-Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, B. II, S. 343.

[11]) Trojano-Dialoghi, Venezia 1569, S. 44 f.

anscheinend sehr verbreitet war, weil sie in Ferrara[12]), Lucca[13]), ja sogar in Deutschland, am kurbrandenburgischen Hofe in Brauch war.[14]) In Ferrara finden sie unter Leitung des Luzzascho Luzzaschi und Fiorino statt. Welche Bedeutung ihnen beigelegt wird, geht daraus hervor, daß der Fürst selbst ihnen beiwohnt. Braucht man für eine festliche Veranstaltung eine größere Zahl von Mitwirkenden, so zieht man auch Musiker aus der Stadtbevölkerung heran, die von Fiorino ausgewählt werden. Zum Üben stehen besondere Musikzimmer zur Verfügung, auch eine große Bibliothek mit theoretischen und praktischen Werken ist zur Hand.

Über die Zahl der Instrumente geben die erhaltenen Inventare Aufschluß. Im Jahre 1520 sind in Ferrara gegen 10 Streichinstrumente, mehrere Holzblasinstrumente, „uno liuto grande" und „uno clavicembalo" (Anm. 4). Ihre Zahl wächst mit der allgemein eintretenden Verstärkung der Besetzung, besonders in den Klavieren und Orgeln[15]) (Anm. 5). Das stärkere Hervortreten dieser späteren Generalbassinstrumente folgte notwendig der Wandlung der Stimmführung vom Polyphonen, Schwebenden zum Säulenhaften, Akkordischen.

Die Zahl der Instrumente eines Hofes übersteigt gewöhnlich die der Spieler[16]), da derselbe Instrumentist verschiedene Instrumente spielte und außerdem zu besonderen Festen, zu großen Konzerten auch von außerhalb Musiker herangezogen wurden.

Auf die Qualität der Instrumente wird recht viel Wert gelegt. Sie werden bei bekannten Instrumentenbauern bestellt, Blasinstrumente aus Deutschland, besonders oft aus Nürnberg bezogen. Den Nürnberger Instrumentenbauern spricht Galilei sein besonderes Lob aus[17]). Dort bestellt Papst Leo X. silberne Posaunen[18]) und Fürst von Mantua „sei ordinarii e due grossi tromboni", 12 „trombe" für seine „Musica de pifferi" holt er aus Wien.[19])

Welch großer Wert auf die musikalischen Darbietungen gelegt wird, beweist der Umstand, daß die Musiker sogar aus

---

[12]) Bottrigari — a.a.O. S. 42.
[13]) Nerici — a.a.O. S. 188.
[14]) C. Sachs — Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe, S. 28, Berlin 1910.
[15]) Valdrighi — Musurgiana 12, S. 47, 57.
[16]) Inventare bei E. Müntz-Raphael, S. 427.
[17]) V. Galilei-Dialogo della musica antica et della moderna. 1851. S. 146.
[18]) Jahn A. f. M. S. 26, 30.
[19]) Canal — a.a.O. S. 80.

anderen Städten geholt werden. In Rom spielen 1520 Piffari Milanesi[20]) (Anm. 6) und zu den Festlichkeiten in Mantua im Jahre 1571 kommen aus Venedig der beste Bassist und der beste Sopranist der Dogenkapelle.[21])

Außer der Hofkapelle stehen den fürstlichen Musikveranstaltungen auch Domkapellen[22]) zur Verfügung, ferner einzelne Mönche[23]), weiterhin die Mitglieder der

Akademien.

Nach antikem Muster gegründet, hatten sie zum Ziel eine allgemeine Pflege der Kultur, vor allem der Dichtung, Philosophie, bildenden Kunst und auch der Musik. Ihr Interesse für Musik erfährt man oft aus indirekter Quelle, z. B. aus vielen Widmungen der Komponisten. Vinc. Ruffo widmet die Madrigale aus dem Jahre 1554 der „Accademia filarmonica di Verona", ähnlich Chamaterò, Ingegneri, Marenzio, Morari und Wert.[24]) Oft beziehen sich die Widmungen auf in Akademien veranstaltete Konzerte. So schreibt z. B. im Jahre 1569 Chamatero „La perfettione de vostri concerti musici accompagnati da tanti e cosi varii strumenti". (Anm. 7.) Auch treten die Akademien als Herausgeber von Musikwerken auf. Die Madrigalsg. „Il lauro secco" von 1582 wird von der Akademie der „Rinovati di Ferrara" herausgegeben.[25])

Die „Accademia filarmonica" zu Verona wurde im Jahre 1543 gegründet.[26]) Viele Musiker gehörten ihr an und Portenaro bekam 1548 den Titel „Maestro de 'accademici filarmonici Veronesi.[27]) Ihre Konzerte, die jeden Mittwoch „nella cammera maggiore" stattfanden, erfreuten sich einer großen An-

---

[20]) Pastor — Geschichte der Päpste, B. IV, S. 400.

[21]) Canal — a.a.O. S. 40.

[22]) Es sei bemerkt, daß die Untersuchung der höchstwichtigen Kirchenmusik nicht in diese Arbeit gehört.

[23]) Sie müssen zu diesem Zweck eine besondere Erlaubnis erhalten und um mit ihrer einfachen Kleidung nicht aufzufallen, einen schwarzen Mantel über der Kutte tragen. Valdrighi-Capelle, concerti e musiche estensi, in „Atti e memorie di storia patria per le prov., modenesi e parmnensi, S. III, V, II. 1883, S. 426.

[24]) E. Vogel — a.a.O. B. II, S. 171, B. I, S. 164 etc.

[25]) E. Vogel — a.a.O. B. II, S. 429.

[26]) Maffei-Verona illustrata, 1825, B. III, S. 365.
Maylender — Accademie d'Italia, Bologna 1929, Bd. II, S. 387 ff. Maylender bestreitet die viel verbreitete Ansicht, daß Lavezzola der Gründer dieser Akademie gewesen ist.

[27]) Vogel — a.a.O. II. Nach Vasari war Domenico del Riccio einer der ersten Musiker, die hingehörten. Vite XI. Monnier. 1854, S. 133.

erkennung, sie wurden von Zeitgenossen häufig gelobt.[28]) Ähnlich wurden in den Akademien in Ferrara, dem Statut gemäß, alle drei Monate große Konzerte unter Aufsicht besonderer Musikzensoren arrangiert.[29]) So darf man wohl annehmen, daß die Musik auch in anderen Akademien gepflegt wurde und wenn A. Gabrieli im Titel zu „Concerti . . . per voci e' stromenti musicali" von 1587 schreibt: „concerti . . . come hoggidi s'usa nelle pricipali Chiese de Principi e nelle Accademie"[30]), so geht daraus hervor, daß der Brauch des Musizierens in Akademien bekannt und verbreitet war. (Anm. 8.)

Auch zur leichteren Unterhaltung wurde in manchen Akademien musiziert. „Gli Intronati" in Siena, so benannt seit 1531, hatten ihre „allegre brigate dette musicali", welche Gesellschaftsspiele mit Musik aufführten, in denen „canzoni sopra strumenti brevemente tastati", „canti in rima", von Anwesenden nacheinander vorgetragen wurden (also wahrscheinlich waren es Strophenlieder). Ein Holzschnitt zeigt eine Gartenlaube mit solch einer Gesellschaft — darunter auch Frauen — mit Laute und Streichinstrument[31]) (Abb. 1). In der „Accademia negli Orti" in Vicenza trugen Mädchen lateinische Gedichte mit Begleitung einer „Lira" vor. „recitavano versi latini accompagnandosi colla lira".[32])

Die „accademia olimpica" hatte auch fest angestellte Berufsmusiker. Sie besoldete Bart. Pellizari, der „il trombone", oder ein anderes Instrument — je nach Bedarf — spielte, Antonio Pellizari mit seinen beiden Schwestern Isabella und Lucietta hatten die Verpflichtung, mindestens zweimal in der Woche zu musizieren. Die beiden Schwestern gaben auch jungen Mädchen praktischen Musikunterricht.[33])

Eine der wichtigsten Aufgaben, die sich die Akademien gestellt hatten, waren die Theateraufführungen. Denn hier in der Verbindung von Dichtung, bildender Kunst und Musik fanden die durch die Antike bestimmten geistigen Bestrebun-

---

[28]) Bottrigari, Girolamo, Dalla Corte in „Dell 'Istoria di Verona", R. M. III. S. 640.

[29]) Solerti-Ferrara e la corte estense. 1891. S. LXV.

[30]) Vogel — a.a.O. I. S. 252.

[31]) L. Petracchi — L'accademia degli Instronati di Siena. 1928. S. 88, 97.

[32]) S. Rumor — Accademie in Vicenza 1892, S. 16.

[33]) Canal — a.a.O. S. 70 ff.
O. B. Scamozzi — L'origine dell'accademia olimpica di Vicenza, Vicenza 1822.

gen des 16. Jahrhunderts ihren klarsten und stärksten Ausdruck.

Diese Theatervorstellungen fanden in gemieteten Räumen statt, bis im Jahre 1585 die „Accademia olimpica" (1555 gegr.) ein eigenes Theater eröffnete, das eine große Anzahl von Zuschauern faßte.

Durch diese „Accademia olimpica" wurde im selben Jahre der Sophokleische Oedipus, bearbeitet von Giustiniani, mit Chören von Andrea Gabrieli, aufgeführt; auch Instrumentisten wirkten mit. Den Akademikern war die „cura delle cose della musica e dei chori" anvertraut.[34]) (Anm. 9.)

Die volkstümliche Congregatione dei Rozzi in Siena — seit 1531 als Akademie bezeichnet —, deren Mitglieder nicht, wie in anderen Akademien, aus dem Adel, sondern aus den unteren Schichten der Bevölkerung stammten, hat sich zur besonderen Aufgabe die Aufführung der ländlichen Komödie gemacht. Von dieser gab es drei Arten: „Commedie rusticali", die Bauern zu Hauptpersonen hatten, „Commedie pastorale o di maggio" mit ländlichen und pastoralen Elementen, und „Commedie cittadini", in denen auch Gestalten aus der städtischen Bevölkerung auftraten. Hauptsächlich wurde unter Heranziehung der Volksinstrumente, wie „cornamusa, zuffalo" und teilweise der Geigen musiziert. Manchmal werden „Violone" und „Lira" als Begleitinstrumente genannt.

Die Rozzi nehmen auch an den Maskenzügen und Karnevalfesten teil, ihre Statuten verlangen, daß sie bei diesen Gelegenheiten nicht nur Theateraufführungen veranstalten, sondern auch auf den Straßen zur allgemeinen Belustigung beitragen. Zum Eintritt in ihre Akademie sind die Kenntnisse des „Sonare, cantare, ballare" notwendig. Ihr Ruf ist weit verbreitet; Papst Leo X. läßt sie kommen und erfreut sich an ihrem Spiel.[35])

Bei dem Mangel an Quellen ist es schwer, sich ein Bild davon zu machen, wie die Musik in den Akademien ausgeübt worden ist. Gewisse Rückschlüsse lassen sich aus den Nachrichten über die nach italienischem Muster von Baif in Paris 1570 gegründete „Académie de Musique et de Poésie" ziehen. Ihre Mitglieder sollten jeden Sonntag zwei Stunden lang „réciter et chanter leurs lettres de musique mesurée". Jeden Tag sollte musiziert werden; es sind dabei zwei Fachmusiker anwesend, unter deren Leitung auch Nichtberufsmusiker sich

[34]) A. Magrini — Il teatro olimpico 1847, S. 64.
[35]) C. Mazzi — La congrega dei Rozzi di Siena. Florenz 1882. I. 103, 136 f., 138 ff., 181, 198 f., 364.

beteiligen konnten, was anscheinend auch der Fall gewesen ist.[36]) Dieser gesellschaftliche Charakter des Musizierens entspricht nach dem vorhin Ausgeführten der in Italien üblichen Musikpflege. G. B. Doni trägt seine „trattati di musica" in der Akademie „della Crusca" vor. In der berühmten „Accademia filomusia", die im 17. Jahrhundert in Bologna einen hohen Aufschwung erlebte, wurde zuerst musiziert, dann über Musik diskutiert und zum Schluß gab es wieder ein Konzert mit Gesang und Instrumenten.[37]) (Anm. 10.) Ähnlich dürfte auch im 16. Jahrhundert eine Musikaufführung in den Akademien verlaufen sein.

Sicher ist das Niveau in verschiedenen Akademien verschieden gewesen, gehören doch zu manchen bedeutende Musiker. Die Florentiner Camerata ist auch nichts anderes als solch eine Akademie, und so wird sie auch von Theoretikern des 17. Jahrhunderts bezeichnet.[38])

Ihre eigentliche Blüte erreichen die Akademien jedoch erst im 17. Jahrhundert.

Organisationen.

Neben den mehr auf das Geistige gerichteten Akademien gab es in Italien Gesellschaften, deren vornehmlichste Beschäftigung das Veranstalten verschiedener Feste war: Turniere, Wettrennen, Karneval u. a., wobei auch die Musik nicht fehlen durfte. Eine der berühmtesten war die aus adliger Jugend zusammengesetzte „Compagnia della Calza" in Venedig, die mehrere kleinere Vereine — im 16. Jahrhundert waren es 43 — umfaßte. Sie fehlten bei keiner festlichen Gelegenheit; in verschiedenen Komödien wird ihre Mitwirkung erwähnt (Anm. 11). Fast jede Beschreibung, sei es des Karnevals, sei es der kirchlichen Feiern, weiß von ihnen zu berichten. Auch Maler, wie Tizian, Carpaccio und G. Bellini stellen sie in ihren Bildern dar. Tizian soll sogar Mitglied der „Compagnia Sempiterni" — einer zur „Compagnia della Calza" gehörenden Gesellschaft — gewesen sein. Bemerkenswert ist die in ihren Statuten vom Jahre 1541 enthaltene Vorschrift, der zufolge jedes Mitglied bei seiner Hochzeit zwei Mahlzeiten mit Blasmusik „a Trombe e Pifari" und eine „Comedia" oder

[36]) L. Celler — Les origines de l'opera, Par. 1868, S. 37 ff.
[39]) G. Gaspari — La musica in Bologna, S. 12.
[38]) Solerti — le Origini del melodramma. Torino 1903. S. 143, Briefe Pietro de 'Bardi.

„Momaria" zu veranstalten hatte[39]) und bei der Aufnahme in die Akademie ein großes Festmahl mit Musik der „Lironi" zu geben verpflichtet war.

In dem republikanischen Venedig spielten bei festlichen Anlässen auch die Z ü n f t e eine Rolle. Schuster, Schneider, Kürschner, Glasarbeiter, hatten eigene Kapellen der „piffari", „violoni", „trombe", „tamburi" und verschiedener anderer Instrumente.[40]) „Il Giovedi grasso" — „der fette Donnerstag" war der Tag, an dem nach einem alten Brauch die Fleischer und Schmiede mit ihren Musikkapellen herumzogen;[41]) auch an den Stadtfeiertagen der Dogen wirkten sie mit.

In Rom nehmen die Zünfte ebenfalls an Volksbelustigungen teil. Im Jahre 1545, nach der ersten Session des Tridentiner Konzils, gehen 5000 Handwerker im Triumphzug mit. Zehn Wagen bilden den Zug und hinter einem jeden schreiten einzelne, in antike Gewänder gekleidete Zünfte mit ihren „trombe, tamburi e zuffoli".[42])

Selbstverständlich fehlen bei den Festen auch die Studenten — „Scolari" — nicht, manchmal im Karneval bilden sie sogar eigene Maskenzüge[43]) (Anm. 12). Selbst in dem aristokratischen Florenz, wo die Veranstaltung der Festlichkeiten hauptsächlich in den Händen des Adels liegt, organisiert sich das Volk zu Verbänden, die „Festaioli, Brigate, Signorie festeggianti, Potenze" genannt werden und deren Zahl im Jahre 1558 nicht weniger als 30 Vereine beträgt.

Eine nicht geringe Bedeutung für die Musikpraxis haben die vielen F r a u e n k l ö s t e r. Ihre Konzerte werden von Zeitgenossen hochgeschätzt und oft als Muster guter Musik hingestellt. Das Kloster San Vito in Ferrara war weit und breit berühmt durch die schönen und sorgfältig vorbereiteten Konzerte seiner 23 Nonnen, Sängerinnen und Instrumentalistinnen, die die größten technischen Schwierigkeiten zu überwinden wußten. (Anm. 13)[44]). Eine von ihnen, Vittoria Aleotti[45]), war

[39]) Venturi — Le compagnie della Calza in Nuovo archivo veneto 1909. N. S. B. 17, S. 140, 199, 203, 218 ff., 230 ff.
Sansovino — Venetia città nobilissima 1581. S. 152 f.
Vasari — Le vite, Monnier 1855, B. XI, S. 9. — Gherardi.
Malespino — Novelle. Venetia 1609.
J. Morelli und G. Genari — Delle pompe nuziali già usate presso li Veneziani li Padovani, Ven. 1819.

[40]) Sansovino — a.a.O. S. 155 ff.

[41]) Graf — Die Feste der Republik. Venedig 1865/66, S. 4.

[42]) Clementi — Il carnevale romano, Rom 1899, S. 192 ff.

[43]) L. Frati — La vita privata di Bologna, 1900, S. 121.
A. B. Sberti — Degli spettacoli . . in Padua 1565, S. 105, 115.

[44]) Artusi — S. 1. Delle imperfettioni della moderna musica 1600.

die Komponistin der Madrigale, die 1583 erschienen sind[46]). Ebenfalls waren die Faustina Borghi für ihr Spiel auf „Cornetto ed Organo" und Sulpizia Cesis als Lautenistin bekannt[47]). Die Klöster „Santa Maria Maddalena" und „dell' Assonta detto del Muro" in Mailand, wurden gelobt für ihre „voci divine con mescolanza de' suoni di modo che paiono Angelici Chori[48]), und in Venedig das „San Zacharia" Kloster für seine Musikpflege[49]).

Die musikalische E r z i e h u n g erfolgte gewöhnlich zu Hause. Doch bestanden in Venedig mehrere „Studii di musica"; die Schulen des Sanuto und Catarin Zeno wurden besonders hervorgehoben. Sie waren gut ausgestattet, mit Instrumenten und Musikbüchern reichlich versehen[50]). (Anm. 14).

Die Kinder nahmen auch häufig an Rappresentazioni sacre teil, und wurden dementsprechend mit Musikinstrumenten auf Bildern dargestellt.

Zur musikalischen Bildung der Kinder trugen auch Kinderkapellen bei, die wir schon im Jahre 1472 in Ferrara antreffen. So bildete im Jahre 1534 Jachet de Mantua eine Kapelle aus Kindern, die er im Gesang und Instrumentenspiel unterrichtete. Ähnlich faßte Franciosio im Jahre 1586 in Florenz Waisenkinder zu einer Kapelle zusammen und bildete sie im Spiel „di cornetto, traversa, di viola o trombone" aus. Sie spielten täglich vor dem Palast und zur Tafel des Fürsten, manchmal reisten sie in andere Städte, nach Ferrara, Pistoja und Lucca. Derselbe Franciosina — er führte den Titel „Maestro principale della musica di Palazzo" — gründete auch eine Schule für Blas- und Streichinstrumente[51]). Aus den Waisenhäusern sind die später so berühmten Konservatorien entstanden: in Cremona im Jahre 1520 und in Neapel das „Conservatorio Maria di Loretto", das Juan de Tappia im Jahre 1537 errichtete[52]).

---

[45]) Nach Ansicht Solertis hieß sie Raffaela — a.a.O. Ferrara LXVI.

[46]) Michel Brenet — La musique dans les couvents de femmes. 1898, S. 9.

[47]) Valdrighi — Musurgiana, S. 18, 54.

[48]) Morigi — La nobiltà di Milano, 1619, S. 306.

[49]) Erhard Cellius — Beschreibung zweier Reisen 1599, Tübingen 1604, S. 80.

[50]) Sansovino — a.a.O. S. 139.

[51]) Canal — a.a.O. S. 90.

[52]) Dommer-Schering — Handbuch der Musikgeschichte, 1923. S. 175.

B. Private Musikpflege.

Neben der öffentlichen trägt die private Musikpflege zur Entwicklung der Musik in diesem Jahrhundert bei. Denn hier im kleinen Kreis der Musikfreunde ist der geeignete Platz für die so typisch gesellschaftliche Kammermusikform der Zeit, wie es die Madrigale sind.

In jeder Gesellschaft wird nach Tisch erzählt, gedichtet, musiziert. Die Novellendichter des 16. Jahrhunderts, die ihre Werke in adligen Häusern vortragen, berichten öfters in ihren Schriften, daß bei solcher Gelegenheit musiziert wurde. Bandello läßt seinen Erzählungen eine allgemeine Beschreibung des gesellschaftlichen Milieus vorangehen und erwähnt darin die Musik, die vor oder nach dem Vortrag einer Novelle gemacht wurde. (Anm. 15.) Manchmal kommt man ausschließlich der Musik wegen zusammen; so versammelt man sich im Hause der Camilla Scarampa, um die Tochter des Hauses singen und spielen zu hören[53]). Im Hause Tintorettos musizierte seine Tochter mit Zarlino[54]); sie war berühmt als Malerin und Musikerin (Anm. 16). In Musikerkreisen ist die Sitte des Musizierens zu Hause selbstverständlich. Doni beschreibt, wie er einmal in einem Privatkreis mit Buus und fünf anderen Musikern spielte, wobei er selbst Viola und Buus „di violone il soprano" übernahm. Ein anderes Mal wurde in größerer Besetzung musiziert: „col violone, con la viola, col fiffero traverso, due cornetti, il liuto" und zwei Singstimmen, wobei unter anderen berühmten Künstlern sich Parabosco befand[55]). Ähnlich musiziert in einem Patrizierhaus Adrian Willaert (Anm. 17).

Der Prinz von Venosa, selbst ein Musiker, bildet an seinem Hof ein Musikzentrum, er besoldete mehrere Komponisten, Sänger und Instrumentisten[56]). Das Haus des Grafen Bevilaqua in Verona erfreut sich als Kulturstätte einer großen Beliebtheit, mehrere Musiker widmen dem Grafen ihre Werke[57]). Überhaupt bezeugen die vielen Widmungen die breit entwickelte, private Musikpflege. Ingegneri in seinem „Il primo libro d. Madrigali" aus 1578 sagt: „. . . quali essi

---

[53]) Bandello — Novellen P. I, Nr. 5, 21, 44, P. II, Nr. 10, 11, P. III, Nr. 11, P. IV, Nr. 5, 8.

[54]) Molmenti — La vie privée à Venise 1882, S. 227.

[55]) A. Doni in Gaspari — Catal. d. Bologna, I, S. 132.

[56]) Scipionne Cerreto — Prattica musica, Neapel 1601, S. 153.

[57]) Vogel — a.a.O. Martinengo, Marenzio, Cl. Merulo, Lasso B. VI, M. III, S. 7 u. a.

siano de' miei musicali essercitii fatti da me in casa sua . .", und Mathias Fiam. in „La Bataglia ital." (1549) schreibt: „ritrovandomi alii giorni passati in casa sua, io vidi cantare . . . ma bataglia Franzese"[58]). Öfters knüpfen die Theoretiker die Dialoge — die übliche Form ihrer Werke — an eine Musikaufführung in einem Privathaus an. So beginnt Bottrigari sein „Desiderio", so wird auch „Dialogo di Musica" von A. F. Doni im adligen Hause geführt und von Zeit zu Zeit von Musik unterbrochen, und auch Luigi Dentice läßt ein Konzert im Hause der Donna Giovanna d'Aragona, an dem vier Sänger mit vier Instrumentisten teilgenommen haben, vorangehen[59]) (Anm. 18).

Es ist also ersichtlich, daß es in dieser Zeit kaum einen Stand in Italien gab, der sich nicht für Musik interessiert hätte: die regierenden Fürsten, die Stadtgemeinden, die Kirche, der Adel in Organisationen und Privathäusern, die Gelehrten in Akademien, das Bürgertum in Zünften, das einfache Volk in Verbänden[60]), die geistlichen Kongregationen, die Klöster und Schulen. Und so bildet die Musikpflege einen der wichtigsten Bestandteile des in jeder Geistesrichtung so reichen Kulturbildes des 16. Jahrhunderts.

Die stark entwickelte Musikpflege hat ihr Betätigungsfeld in den vielen mehr oder weniger offiziellen Aufführungen gefunden, deren Beschreibung den Gegenstand der folgenden Kapitel bildet. Hier sollen die Fragen nach der Gelegenheit, nach dem w o , w i e und w a s musiziert wurde, erörtert werden. Bei Beantwortung dieser Fragen ergibt sich eine Einteilung nach dem Ort, an dem die Aufführungen stattgefunden haben: im Freien und im geschlossenen Raum. Diese beiden Umstände setzen zwei verschiedene Arten der Ausübung voraus: das Musizieren im Freien hat einen vorwiegend volkstümlichen Charakter erfordert, — eine einfachere musikalische Form und einen lauteren Klang, im geschlossenen Raum dagegen wird die eigentliche Kunstmusik gepflegt.

---

[58]) Vogel — a.a.O. S. 332, 431.

[59]) L. Dentice — Duo dialoghi della musica, Rom 1553.

[60]) Über das Privatleben im Volk kann man schwer in dieser Zeit etwas erfahren, denn die Hauptaufmerksamkeit ist auf die höheren Schichten gerichtet. Auch die bildenden Künste beschäftigen sich — im Gegensatz zu den Niederlanden — äußerst selten mit diesem Gegenstand.

Kapitel II:

Musik im Freien.

Für das Musizieren unter freiem Himmel gibt es genug besondere Anlässe im Italien des 16. Jahrhunderts. Das Volk, begünstigt durch die klimatischen Verhältnisse des Landes, verbringt einen großen Teil des Lebens auf der Straße, es liebt die Buntheit und Fröhlichkeit — die dekorativen Aufzüge und Paraden. Öffentliche Spiele, ähnlich den „Circenses" des antiken Rom erfreuen sich einer großen Beliebtheit, — nicht nur beim Volk, sondern auch bei Bürgertum und Adel. Die kirchlichen, staatlichen und städtischen Feste, Hochzeiten und Geburten der Fürsten, Empfänge hoher Gäste, Karneval usw. werden mit freudigem Jubel gefeiert, jeder dritte, vierte Tag wird zum Feiertage. — Diesen Zustand schildert am besten die Tatsache, daß die Florentiner Zünfte, die durch das häufige Schließen der Läden wirtschaftlich geschädigt wurden, sich die besondere Erlaubnis erkämpfen müssen, ihre Läden an manchen Feiertagen offen zu halten[1]).

Dabei gibt es keinen Unterschied im Feiern der kirchlichen und der weltlichen Feste. Das damalige italienische Leben ist so sehr von den religiösen Bräuchen durchdrungen, daß jedes wichtige Ereignis, sei es privater oder öffentlicher Natur, mit kirchlichem Zeremoniell verbunden ist, und umgekehrt, werden die kirchlichen Feste — außer der Liturgie — mit solcher Pracht begangen, daß sie sich von den weltlichen in ihrer Form nicht unterscheiden.

Das Hauptfest des Jahres ist der Karneval, die Zeit, wo die Standesunterschiede aufgehoben sind, der Adel in Masken sich unter das gemeine Volk mischt, wo es erlaubt ist, mit Liedchen und Gedichten die Höchstgestellten zu verspotten. Bei der sonst durch die Kirche gebundenen Lebensweise bietet der Karneval die Gelegenheit, die ganze schöpferische Kraft in allen Richtungen auszutoben. Kein Wunder, daß hervorragende Maler und Bildhauer, berühmte Architekten, Dichter und Musiker ihre Kunst in den Dienst des Karnevals stellen. Maler, wie Piero di Cosimo, Granacci, Andrea del Sarto, Sansovino, Dichter wie Tasso, Aretino, Poliziano, Lasca verleihen den Straßenumzügen, Theaterauf-

[1]) S. Doren — Florentinische Wirtschaftsgeschichte, Stuttgart 1908, B. II, S. 661.

führungen und den Maskeraden ein künstlerisches Gepräge. Keine Geringeren als Isaak und Agricola komponieren für diesen Zweck. Der Adel, der Hof, die Akademien, alles was lebt, macht den Faschingstrubel mit. Die „Accademia filarmonica", ähnlich wie die „Rozzi" in Siena, hat sich sogar zur Pflicht gemacht, in festlichen Zeiten auf den Straßen zu spielen („a certi tempi d'uscire colla lira in mano divertendo la città").[2]) Sogar Papst Leo X. und seine Kardinäle verachten nicht die Karnevalsbelustigungen, die Kardinäle nehmen selbst daran teil, und Leo X, schaut gerne den herumziehenden Masken und ihren Komödien zu.[3]) (Anm. 19.) Die Fremden staunen bewundernd über das bunte Volkstreiben; so berichtet aus Ferrara der Deutsche Cellius: „Zu diesen Zeiten (Karneval) läuft den gantzen Tag die Statt voller Mascaraden und vermumbter Personen, gleich wie zu Bononien und anderstwo in Italien auch, es sey Edell oder Unedel, da ist kein unterschied, es muß alles närrisch sein . . . Vil Kurzweil hat die Burgerschaft alda, wie auch sonst in Italien mit den Comedien, darauff sie großen Kosten gehen lassen, werden gemeinglich nur bey Nacht an sonderlichen darzu bereitten und wolgezierten Orten gehalten, darbey sich Hoch- und Niderstandts Personen in großer Anzahl finden lassen.[4])

So wird der Karneval in allen italienischen Städten durch das ganze 16. Jahrhundert gefeiert (Anm. 20). Nur in Rom, zuerst durch die politischen Verhältnisse und später durch die Strenge der Päpste, besonders Pius V., Gregors XIII., wird das Karnevalstreiben nach und nach beeinträchtigt.[5])

In Florenz erreichen die Festlichkeiten, deren Veranstaltung in der Hand des kunstsinnigen Adels und der Fürsten liegt, ein besonders hohes künstlerisches Niveau. Hier bildet sich sogar eine spezielle, dichterisch-musikalische Form aus, die, der „canti carnascialeschi". Es sind Lieder, die die herumziehenden Maskengruppen vortragen, um dem Publikum ihre Verkleidungen zu erläutern. So ziehen mit Gesang und Instrumentenspiel durch die Straßen der Stadt ganze Gruppen als Verkäufer von Süßigkeiten, als Teufel, Greise, junge Mädchen und Witwen usw. und auch als Musikanten vermummt: z. B. als „sonatori di varii strumenti" — also Bläser, Geiger, Harfenisten u. a. — oder als „lanzi che suonano Tromboni",

---

[2]) Cantù — Storia universale B. VIII, C. XIII. 1888, S. 238.
[3]) Pastor — a.a.O. B. IV, S. 419 ff., V, S. 248.
Müntz — Raphael, S. 416 ff. a.a.O.
[4]) Cellius — a.a.O. S. 65.
[5]) Pastor — a.a.O. B. VIII.

„Ribecchini", „Liuti". Offenbar haben sie auf diesen Instrumenten während des Aufzuges auch gespielt.[6])

Oder es vereinigen sich mehrere Gruppen zu einem gemeinsamen Bild und stellen eine Allegorie dar. Berühmt war der in Florenz im Jahre 1511 von Piero di Cosimo entworfene Umzug des Todes.[7]) Ein durch Büffel gezogener Wagen mit einer Todesgestalt, „carro della morte", fuhr durch die Stadt und überall, wo er hielt, sangen die ihn umgebenden Gerippe: „al suono di certe trombe sorde e con suon roco e morto . . . cantavano in musica piena di malenconia quella oggi nobilissima canzona dolor, pianto e penitenza"[8]) und „Morti siam come vedete". Zwei Jahre später finden gleichzeitig zwei große Umzüge statt — Jac. Puntormo wirkt hier mit —, einer „Il Diamante" benannt, mit den Allegorien der drei Menschenalter „la Puerizia, la Virilità, la Senetto", der andere „Il Broncone" mit sechs antiken Darstellungen, beide mit Musik.[9])

Einen Bericht haben wir auch aus dem Jahre 1574 von dem Ballettmeister und Musiker Cesar Trombone Negri[10]): Ein Maskenzug ging an dem Fürsten vorbei. Fünf „trombetti" eröffneten den Zug: er bestand aus allegorischen Gestalten. Jeder Allegorie folgen einzeln, meist als Hirten verkleidete Musiker, mit: „il cornetto, il trombone, una cornamusa, un fiffero, una dolzana, un flauto". Dann kamen Masken mit weniger volkstümlichen Instrumenten: „una spinetta, una viola da gamba, un violino, un liuto, una lira, una cetera, una piva, un dolcemele, un contralto de viola, un triangolo, un tamburino a il zufolo, un'arpa, zwei Sänger, Musiker mit „una sordina e col mantice" und „una tiorba". Weiter eine Gruppe von vier Hirten mit vier „viole da braccio" und am Schluß ein Triumphwagen, mit Musik einer „lira da gamba" und Gesang dreier Grazien, die Madrigale aufführten. Nach der Ansicht Negri's sollten diese Musiker die besten Italiens gewesen sein.

Für die Musik ist auch der Bericht des Pietro da Valle aus dem Jahre 1606 von Wichtigkeit.[11]) Er beschreibt das Zu-

[6]) Canti carnasc. Trionfi, Carri e Mascherate, Mailand 1883, S. 172, 186, 187, 228.

[7]) Vasari — Vite a.a.O. VIII, S. 115 ff.

[8]) Canti carnasc. a.a.O. Text von Alamanni, S. 99.

[9]) Derselbe Inhalt auf dem Bild von L. Lotto „Le tre èta dell' uomo". — Vasari - B. XI, S. 34 ff. Text von G. Nardi „colui che dà le leggi alla natura".

[10]) Nuove inventioni di balli, Milano 1604 c. III.

[11]) Carro di Fedeltà d'Amore, rappresentato in Roma da voci cinque per cantar soli et insieme". Rom 1611. Vogel a.a.O. B. II S. 110, und Pietro della Valle — „Della musica dell'etá nostra", 1640.

standekommen eines Maskenzuges: Schon lange vor dem Karneval hatte Pietro da Valle seinen „carro" vorbereitet und Quagliati komponierte dazu die Musik. Es war das erste Mal in Rom, daß dabei eine Handlung dargestellt wurde: Fünf Sänger und fünf Instrumentalisten — darunter Violine, Clavicembalo, Laute, Theorba — waren auf dem Wagen untergebracht . „Non già per questo si cantò sempre ad voce sola, ma cantavano i personaggi ora soli a vicenda (abwechselnd) ora a due, ora a tre e poi nel fine a cinque, che fece bonissimo effetto". Die Musik, sagt P. de Valle weiter, war nicht nur recitativisch; dabei war sie leicht und anmutig und sie gefiel so gut, daß viele Menschen dem Wagen folgten und auf den Plätzen, wo er hielt — es waren ihrer 10 oder 12 —, sich immer wieder dieselbe Musik anhörten.

Aus diesem Bericht ist zu entnehmen, was auch Vasari bestätigt (s. S. 23), daß es sich bei „Mascherate" um zweierlei Musizierformen handelt: Eine des Wagens, die den mehr intimen, kunstvollen Charakter trägt, und die zweite — die durch viele Beschreibungen belegt ist (Anm. 20) — die Musik des Umzuges selbst, die lauter und durchdringender, also vor allem Blasmusik ist.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehen die „Mascherate" in Theatervorstellungen über und mit Tanz verbunden bilden sie die ersten Ballette, die nachher für die Oper, besonders in Frankreich, von so großer Bedeutung werden sollten. Viele Texte zu den „Mascherate" stammen von Rinuccini und Chiabrera.[12])

Eng verbunden mit dem Karneval waren die „T r i o n f i" Triumphwagen, die an den „Mascherate" teilnahmen, jedoch auch bei anderen Gelegenheiten Verwendung fanden. Die Sitte dieser Trionfi basiert auf Wiedererweckung der antiken Siegeszüge. Prunkvoll geschmückte Wagen, auf welchen Allegorien dargestellt waren, wurden feierlich durch die Stadt gefahren. Anfangs in den geistlichen Spielen verwendet, finden sie mit der allgemeinen Verweltlichung schon im ausgehenden 14. Jahrhundert Eingang in die Karnevalsfeste. Doch wurden sie immer wieder auch zu großen kirchlichen Feiern herangezogen.

Welchen gewaltigen Einfluß sie auf die Kunst gehabt haben, beweist der Umstand, daß die allegorischen Gestalten, die die Maler und Bildhauer in ihren Werken darstellten, nichts anderes waren, als das, was die Künstler auf den Stra-

[12]) A. Solerti — Albori II.

ßen ihrer Städte von Kindheit an sahen; nämlich die Trionfi mit ihren Allegorien. So sollen die berühmten vier Tageszeiten des Mediceergrabes von Michelangelo hier ihren Ursprung haben.[13]) Der Renaissancekünstler schöpfte also seine Eindrücke nicht nur aus dem Phantasiespiel, sondern aus dem täglichen Leben. Diese Erkenntnis wird besonders wichtig, weil demzufolge die bildlichen Quellen als (zuverlässiges) historisches Material anzusehen sind.

Eine Besonderheit der Trionfi im 16. Jahrhundert ist die Vermischung der kirchlichen alt- und neu-testamentarischen Begriffe mit der Antike. Auf antiken Karren, in antiken Gewändern treten die Menschen auf, aber die Dichtung, die dazu geschrieben wird, die Musik, die sie begleitet, kommen aus dem unmittelbaren zeitgenössischen Leben. Gehört doch die Antike — wie sie in der Vorstellung dieser Zeit lebte — in den Ausdruck der damaligen geistigen Bestrebungen. Zum Johannisfest, zur Zeit Lorenzos, sieht man in geistlichen Prozessionen, Allegorien des alten Testamentes zusammen mit den Figuren der Kaiser Caesar, Trajan, Pompeius und Octavian. So stellen auch die Maler die Trionfi dar und besonders gern behandeln sie diesen Stoff auf den Truhewänden, auf den „Cassoni". Auf dem Bild „Triumphzug Caesars" von Mantegna, sieht man neben der Apollogestalt mit antiker Lyra eine Musikergruppe in antiken Gewändern, manche mit gewöhnlichen Trompeten, andere mit Trompeten, die auf römische Art gewunden sind. Eine zweite Gruppe zeigt acht Trompeten, Sänger mit antiker Kithara, dabei Schellentrommeln und Dudelsack. Verschiedene Blasinstrumente sind in großer Zahl zu sehen.[14])

Tizian bringt in „Trionfo della fede" um 1510, die Gestalt Christi auf den Triumphwagen. (Ähnlich wie Savonarola in seinem Triumph des Kreuzes.)[15]) Die Musik ist durch Blasinstrumente vertreten. Der Triumphzug Maximilians von Burkmair ist auch nichts anderes als ein Trionfo, und ebenso ist die „Ehrenpforte" von Dürer ein Triumphbogen, wie er in Italien im Brauch war.[16]) 100 Jahre später, 1617, findet man auf deutschem Boden von Hulsen eine schöne Abbildung eines Tr

---

[13]) Steinmann — Das Geheimnis der Medicigräber des Michel Angelos, Leipzig 1907, S. 62.

[14]) Kupferstichkabinett Berlin, auch Cantù — a.a.O. B. VIII.

[15]) Burckhardt, — Die Kultur der Renaissance in Italien 1908, B. III, S. 141.

[16]) s. auch Vasari — A. del Sarto u. a.

umphzuges mit Maskengruppen und mehreren Musikinstrumenten.[17]) (Anm. 21.)

Nicht nur die Bilder, sondern auch die Beschreibungen erwähnen die Mitwirkung der Musik. (Anm. 22.) In Rom hat man zur Ankunft der Lebensmittel im Jahre 1550 einen Trionfo veranstaltet: „Trombetti di Campidoglio" auf Pferden spielten im Zuge; dann folgten sechs Trommler, dann vier Trommler mit „Piffari e Cornamuse a la rusticana", dann drei Wagen mit Piffari „dentro dolcemente sonando". Am Ende des Zuges ein Wagen mit Palastmusik, dem die Trombetti des Papstes folgten.[18])

In Venedig veranstaltete der Doge jedes Jahr einen „Trionfo" durch alle Stadtteile, was einer alten Tradition gemäß „andar in trionfo" heißt und immer dieselbe Anordnung aufweist: im Gefolge des Dogen gehen „le trombe d'argento", „i pifferi co i tromboni sonando tuttavia harmonicamente".[19]) (Abb. 3).

Die „Trionfi", verbunden mit „Mascherate" dringen im Laufe des 16. Jahrhunderts in die Vorstellungen der geschlossenen Bühne ein.

Die „Empfänge" der Fürsten, Gesandten etc. geben Anlaß genug zu Veranstaltungen großer Feste. In Turnieren, Wettrennen, Umzügen, Theateraufführungen, Feuerwerken wird das Höchste an Luxus und Technik geboten. Zur Ankunft Heinrichs III. in Venedig (1574) wurden imposante Triumphbögen aufgerichtet, an deren Gestaltung Künstler wie Sansovino, Paladio usw. beteiligt waren. Am Ufer begrüßten ihn zwanzig Musiker mit verschiedenen Instrumenten und auf den Stufen des Palastes — die „alabardieri" mit ihren achtzehn „trombettieri" und zwölf „tamburi". Dabei wurde eine Komposition von Zarlino, mit Text von Frangipani, aufgeführt.[20]) (Anm. 23.) Jede Nacht ertönten auf Gondeln Serenaten der „suoni e canti", gespielt mit Lauten und Violen und anderen Instrumenten. Jedes Erscheinen des Königs wurde durch „trombe" „piffari" und „tamburi" angekündigt. Bei seiner Fahrt auf dem Dogenschiff, dem „Bucintoro", begleiteten ihn stets Gondeln einzelner Zünfte mit Musikkapellen mit „tamburi, trombe, piffari, cornetti, pive, flauti, lironi" u. a.[21]) (Anm. 24.)

[17]) Hülsen-Delineatio.

[18]) L'ordine della festa con la felice entrata e trionfo fatto per la venuta dei grani. Leon Boccaccio 1550.

[19]) Sansovino — a.a.O. S. 193 f.

[20]) „cantava un choro" heißt es. Sansovino — a.a.O. S. 165 ff. Nolhac — Solerti S. 91, 106.

[21]) Sansovino — a.a.O. S. 281 f.

Bei offiziellen Empfängen ist zu dieser Zeit Sitte, die Musik auf Triumphbögen zu postieren. In einem Vorschlag zu Festlichkeiten, 1565 in Florenz, führt Borghini aus: „In queste tali feste si è usato assai volte sopra questi Archi mettere delle voci e de' suoni che salutino".[22]) Das wird bestätigt durch eine große Zahl von Berichten, die die Mitwirkung der Musik bei derartigen Gelegenheiten behandeln. (Anm. 22 u. a.)

Einer großen Beliebtheit erfreuen sich die auf Straßen der Städte improvisierten Vorstellungen, die ersten Anfänge der Commedia dell' arte. Zunächst sind es Maskenspiele, „Momarie" genannt, ursprünglich nur für Hochzeiten bestimmt, nachher als „Rappresentazioni mute", „Pantomimen" = Momarie, auf offenen Plätzen, bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt. In den Jahren 1520 werden sie mit „suoni e canti" von deutschen Kaufleuten gespielt und 1526-28-29 mit Gesang, Instrumentenspiel und Tanz verbunden, aufgeführt.[23]) Noch im 16. Jahrhundert bildet sich aus ihnen die Gattung der Commedia dell'Arte heraus. „L'Amfiparnasso" von Orazio Vecchi (1597) ist ihre vollkommene Form. In den bildlichen Darstellungen sieht man oft in den Händen der Personen der Commedia dell'Arte Musikinstrumente, besonders den colascione, eine Laute mit einem sehr langen Hals, z. B. auf Abbildungen bei Coviello[24]) aus dem 16. Jahrhundert und in Karrikaturen von Callot aus dem 17. Jahrhundert. Das Bild von Forma (1510 bis 1580) zeigt drei solche improvisierte Bühnen auf dem Markus-Platz in Venedig; deutlich sieht man unter anderen Typen der Commedia dell'Arte den Pantalone und die Brighella mit einer Laute. Im Hintergrund steht eine Musikertribüne mit Harfe, Geige, und zwei schwer bestimmbaren anderen Instrumenten. (Abb. 2.)

Von mitwirkenden Instrumenten werden ferner Flöte und Dudelsack erwähnt, von den musikalischen Formen die Villotta.[25])

Berühmte Komödiantentruppen, die späteren Nachfahren der mittelalterlichen Spielleute, die Gelosi, Confidenti, Uniti, tragen zur Entwicklung der Commedia dell'Arte bei. Hier sollte Ruzante (1502—24) als Autor vieler solcher Komödien „alla villanesca" mitgearbeitet haben. Auch Zuan Polo wird oft als Improvisator genannt.[26]) 1560 organisierten sich diese

[22]) Raccolta di lettere pittoriche, 1754, S. 127.

[23]) Molmenti — D'una antica forma di rappresentazione teatrale in Venezia, S. 1050.

[24]) Abgebildet bei P. L. Duchartre — La comédie italienne, 1924.

[25]) Venturi — a.a.O. S. 220 f.

[26]) Venturi — a.a.O. S. 221.

Komödiantentruppen zur ständigen Bühne, mehrere Musiker gehörten ihnen an. (Francesa Andreini 1558, Virginia Andreini, Amiani 1570).[27]) (Anm. 25.) Ihr Einfluß auf die Entwicklung der Oper ist beträchtlich.

In Neapel werden die improvisierten Straßenkomödien „Farse" genannt; sie bestehen aus einer Mischung der Elemente der Komödie und der Tragödie. Als Begleitinstrumente werden „Zampogna, Tamburino, Liuto, Tamburello e Colascione" gebraucht.[28]) Lasso verwendet in seinen Moresche den Dialekt und die in Farsen üblichen Namen Lucia und Giorgia. Nach Sandberger's Meinung haben diese Moresche ihre Vorläufer in Lasso's „Villotte alla Napolitana" aus den Jahren 1560/64 und sind der Herkunft nach als echt volkstümlich anzusprechen.[29])

Zu den beliebten Volksfesten gehören in Italien, sowie auch in anderen Ländern, die „Maggiolate".

Den Monat Mai mit Tanz und Musik, auf Straßen und Plätzen zu feiern, war eine althergebrachte Sitte.

In Florenz wurde ein „Signor dell'Amore" gewählt und unter seiner Führung tanzten „brigate allegre", „al canto della ballata e al suon dei liuti".[30]) In Bologna, Ferrara, Modena umtanzten die Mädchen die Maienkönigin und sangen dazu das Lied mit dem Refrain: „Ben venga Maggio". Es muß eine von Generation auf Generation überlieferte Melodie gewesen sein, die allgemein bekannt und selbstverständlich war, denn eine Aufschrift „da cantarsi sull'aria del Maggio", wie die Denkmäler bekunden, genügte offenbar, die richtige Melodie zu einem Text zu bezeichnen.[31])

Im Laufe des 16. Jahrhunderts tragen die Elemente der Maggiolate mit „Mascherate" verbunden ihren guten Teil zu der späteren „Commedia pastorale" mit ihren Figuren der Hirten und Nymphen bei. Diese werden häufig von Congrega dei Rozzi aufgeführt, oft mit mehrstrophigen Canzonen, deren Refrain „Ben venga Maggio", also ein Mailied ist.[32])

In den Maifeiern wurden abends auf den Straßen „Serenate" veranstaltet. Sie ertönten aber auch zu jeder ande-

[27]) Solerti — Albori del melodramma, B. 1, 1904, Milano, S. 16.
[28]) Ancona — Due farse in Curiosa letter, 1882, S. 23,41.
[29]) Lasso — Sbe B. X.
[30]) Gianini — Origini del dramma mus. in „Il Propugnatore", B. VI, S. 231.
[31]) einst Melodie in D. O. T. Bd. XIV. 1. S. 41, d'Ancona-Origini del teatro ital. II. S. 245 ff., 263.
O. Borghi-Il maggio, Modena 1848, S. 17.
[32]) Mazzi — a.a.O. I. 195 f.

ren Gelegenheit. Bottrigari erzählt,[33]) daß sie abends von den weltlichen Kongregationen, nach Beendigung der Arbeit, vorgetragen wurden. In Padua und Venedig hat man auf dem Wasser dazu die Saiteninstrumente gebraucht.[34])

Eine Beschreibung solcher Serenata gibt uns Orazio Vecchi 1595 in „Selva di varia ricreazione", „Tiridola non dormire" wird unter den Fenstern der Tiridola dargebracht. „l'arpicordo, il liuto, il lirone, il cornamuto" wurden gespielt und ein populäres Lied („Sai, ch'io ti dico") bei dieser Gelegenheit gesungen.[35]) Nach Praetorius[36]) wird in einer italienischen Serenata zuerst zwei-, drei- und mehrstimmig gesungen, dann folgt ein „Ritornello von Quintern, Lauten, Chitarron, Theorba" oder von anderen Instrumenten. Darauf wird gesungen und wieder gespielt.

Wie die „Serenate" abends, so wurden die „Mattinate" in der Früh aufgeführt. Dies geschah gewöhnlich zu Ehren eines jungen Ehepaares oder zur Verehrung der Geliebten. Im Wörterbuch der Accademia della Crusca vom Jahre 1612[37]) sind sie folgendermaßen bezeichnet: „Mattinate = Il cantare e'l sonare che fanno gli amanti in sul mattino davant'alla casa della innamorata". Manchmal hat man absichtlich eine unangenehme Mattinata dargebracht. So geschieht es im Jahre 1528 „tamburi, corni e altri istrumenti bestiali" werden hier gebracht. Im Jahre 1547 wird ein Verbot erlassen, den wiederheiratenden Witwern Mattinaten mit schimpflichen Worten und mit „Corni bacili, tamburi ed altri istrumenti bestiali" darzubringen.[38]) Es scheint, daß solche Katzenmusiken recht verbreitet waren.

Kirchenfeste.

Zu den Volksfesten, die im Freien gefeiert wurden, muß man auch die kirchlichen rechnen. Die verschiedenen Heiligentage wurden mit Gesang und Instrumentenspiel begangen, in Venedig vor allem das Fest der Himmelfahrt. (Anm. 26.) Jedes Jahr fand an diesem Tage die Vermählung des Dogen mit der Adria statt, unter Teilnahme der Bruderschaften, der Vereine adliger Jugend und anderer Organisationen mit ihren

[33]) Il desiderio — a.a.O. S. 46.
[34]) Cellius — a.a.O. 76, 87. L. Frati vita privata in Bologna, S. 145.
[35]) Vatielli — Arte e vita mus. a Bologna V. I. 1927, S. 52 und R. M. 28, S. 650.
[36]) Syntagma III, S. 84.
[37]) Vocabulario — Crusca 1612.
[38]) C. Borghi — a.a.O. S. 26, 27, 29.

Orchestern. Dabei überwog die Blasmusik. Jedes Jahr veranstaltete auch die Signoria, der Ältestenrat von Venedig, eine Prozession, an welcher der Doge teilnahm. Die Anordnung des Zuges, wie auch die Zahl der Musiker scheint festzustehen (s. auch S. 26), denn auf zwei Bildern, die um ein halbes Jahrhundert auseinanderliegen, wiederholt sich dieselbe Reihenfolge. Bei Fr. Forma[39]) aus dem Ende des 16. Jahrhunderts und bei Pagan 1556[40]) (Abb. 3) folgen der Signoria: „sei trombe d'argento, sei piffari" (ähnlich auf dem Bild von Bertelli). Die silbernen Trompeten, das Abzeichen der Dogenwürde, waren so lang, daß sie von Knaben gestützt werden mußten. (Anm. 27.) Dieselbe Aufstellung zeigt ein Bild von Bellini, mit der Darstellung einer großen Prozession; neben der Dogenkapelle nimmt hieran die Geistlichkeit mit einer Sängerkapelle teil. Die Sängerknaben spielen dabei auf einer Harfe, einer Geige und einer Laute.[41]).

In Florenz ist es der San Giovanni-Tag, der besonders feierlich begangen wird. Jedes Jahr wiederholen sich die vielen Volksbelustigungen und kirchlichen Feiern, die unter freiem Himmel veranstaltet werden. Es sind Prozessionen, Sacre Rapprensentazioni, Maggiolate, Serenate, weltliche Vorstellungen, Turniere, Feuerwerke, Trionfi, Mascherate, Wettrennen u. a. Spiele. (Anm. 28, 29.) Die Straßen, durch welche die Prozessionen gehen sollten, wurden mit üblichem Prunk geschmückt, Triumphbögen und Bühnen für die Musikkapellen wurden aufgebaut.[42]) Während der Zug vorbeikam, spielten Blas- und Saiteninstrumente auf, ein Bericht erwähnt bei einer solchen Gelegenheit sogar ein Clavicembalo.[43]) (Anm. 30.) Von den frommen Bruderschaften wurden Trionfi veranstaltet, mit allegorischen Gestalten auf einzelnen Wagen; der Zug bewegte sich unter Begleitung der Instrumente und des Gesanges der vielen Musiker, die, wie gewöhnlich im Wagen untergebracht waren. Im Jahre 1577 wird erwähnt „Un carro con entrovi un'armonia di cento musici rallegrava in processione". Auf dem Wagen, der den „tempio di Giano" (Janustempel) darstellte, sah man die Gottheit selbst. Madrigale wurden mit Begleitung der Saiteninstrumente gesungen. Auch auf den Wa-

---

[39]) 1610 in „Habiti d'uomini et donne venetiane.
[40]) ausg. Venedig 1880.
[41]) Abgebildet in Istituzioni e monumenti dell'arte mus. Milano 1931. V. I.
[42]) Gaet. Cambiagi. Memorie istoriche, Florenz 1766, S. 97.
[43]) Gaet. Cambiagi, S. 98.

gen anderer Compagnien ertönten Madrigale und Lobgesänge.[44])

Die Trionfi boten eine gute Gelegenheit zu geistlichen Schauspielen, „Sacre Rappresentazioni". Die Sitte dieser Aufführungen reicht ins 14. Jahrhundert zurück; gewöhnlich haben sie bei kirchlichen Festen wie San Giovanni und Fronleichnamstag stattgefunden, ihr Ort war in der Kirche selbst, in Residenzen frommer Bruderschaften, in Klöster oder abends auf dem Platz vor der Kirche. Im 15. Jahrhundert wurden sie durch ein instrumentales Präludium eingeleitet, das oft von „violons, violes, luths" bestritten wurde. Oft wurden Laudi und Canzoni im Prolog und in den Intermedien gesungen.[45]) Vinc. Borghini sagt darüber: „Il canto fosse forma originaria e consueta, la dicitura libera eccezione".[46])

In den vielen Beschreibungen dieser Schauspiele wird im Allgemeinen die Musik, Blas-, Saiteninstrumente, Gesang nur flüchtig erwähnt. (Anm. 31.) Etwas ausführlicher wird sie in der Beschreibung des „Nebucadnesore", das während der Fronleichnamprozession im Jahre 1556 stattgefunden hat, behandelt. Das Zeichen zum Anfang wird durch „uno trombetto" gegeben. Eine Goldstatue wird verehrt; dazu spielen „liuto, l'arpa, citara, violina e violino", die sich alle in einem Wagen befinden; drei Jünglinge wehren sich gegen diese Verehrung, werden verbrannt, und dabei singen sie fromme Lieder. (Laudi.) Es erklingen Motetten und Litaneien von Instrumenten und Singstimmen dargebracht.[47]) Eine Anpassung der Musik an den Inhalt ist hier offensichtlich.

Auch weltliche „Mascherate" und „Trionfi" dringen in die geistlichen Schauspiele ein, und wieder wird Lorenzo als Begründer dieser Sitte genannt. Gruppen von Jägern, Trinkern etc. geben auf ihren Wagen, auf der Piazza della Signoria und anderen Stadtteilen, ihre Lieder und Tänze zum Besten. Keine geringeren als Leonardo da Vinci und Brunelleschi beteiligen sich an den Entwürfen zu diesen Festlichkeiten.[48])

Wie San Giovanni in Florenz, so wurde das Fest L'Esaltazione della Santa Croce" in Lucca gefeiert. Sogar von auswärts kommen viele Musiker zu diesem Zweck in die Stadt. Sie kommen aus allen Städten und von allen Fürstenhöfen

[44]) Dini da Colle bei P. Gori — le feste fiorentine 1930. I. S. 122 ff.
[45]) Lavignac — a.a.O. B. 2, S. 685 f.
[46]) Borghini in Ancona — a.a.O. 1891, I. S. 397, 418.
[47]) Ancona — Origini — a.a.O. B. I, S. 359 f.
[48]) Prunières — Le Ballet de Cour en France. 1914, S. 20 ff. Rolland — Musiker von Ehedem, 1927, S. 34, 54.

Italiens mit Gesang, Blas- und Saiteninstrumenten, darunter auch bekannte Virtuosen.[49]) (Anm. 32.) Sie werden dafür von der Luccheser Gemeinde belohnt.

B. Was wurde musiziert?

Die Musik, die im Freien aufgeführt wird, ist und war auch immer durch den volkstümlichen Charakter bestimmt. Hier spielt man gewöhnlich nur die allbekannten, populären Stücke, denn die neuen Versuche und Bestrebungen meiden die große Öffentlichkeit. Es bleibt den letzten vorbehalten, den Gegenstand der Berichte und Erörterungen zu bilden im Gegensatz zum mangelnden Interesse für das Altgewohnte der volkstümlichen Freiluftmusik. Daher fließen die Nachrichten über die Freiluftmusik nur spärlich. Im 16. Jahrhundert kam noch hinzu, daß in dieser Epoche des Aufschwungs der Gesellschaftskultur auch in der Literatur wenig Platz für Volkstümlichkeit, für Platzmusiken und Volksfeste vorhanden war. So können wir nur auf Umwegen einen Einblick in dieses Repertoire gewinnen.

Das Erste, was hier der einfachen Form wegen in Betracht kommt, sind die vielen populären Canzonen und Canzonetten. Dazu gehört das Lied „Torella", das schon Sanudo im Jahre 1500 als sehr beliebt erwähnt[50]) und dessen Popularität Trissino in seiner „Poetica" bestätigt: „. . . E questo parimento fanno i piffari, i liuti e gli organi e gli altri suoni e canti, che sonando la Battaglia e canti simili imitano i megliori e sonando „Tocca la cavalla" e „Torella mo'villan" e simili, imitano i peggiori". Der Ausdruck „i peggiori" bedeutet hier höchstwahrscheinlich die niederen Volksschichten, die die beiden Lieder gern aufführten.[51])

Orlando Lasso singt am Münchener Hofe mit Begleitung der Laute „Chi passa per 'sta strada[52]) als ein bekanntes italienisches Lied.

Eines der populärsten war: „Girometta senza te". Es war in Venedig bei Klein und Groß, am Tage und in der Nacht, auf Straßen und Plätzen zu hören. Ciro Spontono in „Il Bottrigaro" berichtet aus Bologna, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über Girometta: „i ragazzi la cantavano per le strade. La si suonava nelle serenate e il concerto palatino

[49]) Nerici — a.a.O. S. 385 ff.
[50]) Vatielli in R. M. B. 28, S. 629.
[51]) Vatielli — Vita ed arte musicale a Bologna 1922, S. 34 ff.
[52]) Vatielli — a.a.O. S. 37.

della città ne aveva fatta una transcritione, ridutta a ragione di musica con tromboni, cornetti e cornamuse da sonatori eccelentissimi, alla ringhiera del Palazzo maggiore, posto sulla piazza grande della cittade, alla solita hora di tal pubblica honoratissima musica giornale gentilissimamente e con soddisfazione grandissima del popolo ascoltante sonata in alcuni tempi festivoli."[53]) Girometta gehört also in das Programm der Platzmusik der städtischen Kapellen. Auch „Torella" wurde oft von „suonatori" und „cantori da piazza" aufgeführt.[54])

Sehr verbreitete Lieder waren auch „io mi son giovinetta" und „le son tre fantinelle, tutte tre a maridar" von Marchetto Cara.[55]) Dieser wird neben Giovanni Croce und G. Bonagiunta als Komponist vieler solcher Canzonetten genannt.[56]). „La bella Franceschina" wurde bei einem Wettkampf in München geblasen[57]). Sogar in Sacre Rappresentazioni dringen diese einfachen Liedchen ein, wir finden sie auch in der Kirche. So wurde 1583 „Zingarella" in der Kirche solistisch gesungen.[58])

Die Kenntnis dieser Liedchen verdanken wir dem Umstand, daß sie oft den Komponisten zur Unterlage für Bearbeitungen ihrer weltlichen Canzonen, Villotten usw. dienten. So wurde z. B. die „Giovinetta" von mehreren Komponisten bearbeitet. Trotzdem bleibt auch hier ihre Form einfach und durchsichtig: einfache Melodik mit häufigen Tonwiederholungen, symmetrische Gliederung, Zäsuren nach jeder Textzeile, syllabische Deklamation, „Torella" in Azzaiuolo's Bearbeitung[59]) behält ihre Einfachheit durch die akkordische Faktur und klare Gliederung. Die beiden ersten Zeilen des Textes bringen beinahe dieselbe Melodie, die zwei nächsten bilden eine Gruppe, die mit demselben Text musikalisch wörtlich wiederholt wird. Text: a, b, c, b, c, b musikalisch a,a b,c b,c. Es folgt ein neuer Text in der üblichen kunstvolleren Art der Einteilung in zwei Klanggruppen, im Taktwechsel usw.

Dieselben Merkmale finden sich auch in allen anderen bei Vatielli abgedruckten Vilotten.

Ähnliche Form haben auch die „Villanelle, Moresche et

---

[53]) Vatielli — a.a.O. S. 45.
[54]) Vatielli — a.a.O. S. 35.
[55]) Chilesotti, S. 446, R. M. I. Vogel Sg. 1526, — II. S. 377.
[56]) Della Musica in Venezia, in „Venezia e Sue lagune" B. I, 1847, S. 473.
[57]) Trojano, S. 142.
[58]) Ancona — a.a.O. II, S. 202.
[59]) Vatielli — a.a.O. S. 35.

altre Canzoni" von Lasso, die in neapolitanischen Farsen ihre Vorlagen haben:[60]) Nr. III,7 ist dreistimmig, gebraucht häufig Wiederholungen, die Gliederung ist einfach und die Harmonik klar. Nr. IV,13 ist freier in der Stimmenbehandlung, Nr. IV,8 (1568 in München zur Hochzeit mit 6 Solostimmen und 6 Piffari aufgeführt) kunstvoll durch die Abwechslung der akkordischen und polyphonen Teile, häufigen Tempowechsel und verschiedene Stimmgruppierungen.

Die Mailieder sind auch einfache Strophenlieder von vier Zeilen a, b, b, a je acht Silben. Das Mai-Lied von G. Croce bestand aus 28 Strophen, in der Form des Textes a, b, b, a mit dem Refrain „Fatte onor alla Contessa".[61]) (Anm. 33.)

Diese einfachen Lieder sind wohl die häufigsten unter den Straßengesängen. Wir begegnen ihnen in Serenaden, in Platzmusiken und überall sonst, wo es sich um ein unbekümmertes, volkstümliches Musizieren handelt. (Anm. 34.)

Kunstvoller gestaltet sind die in Florenz zum Karneval gesungenen und gespielten Canti Carnascialeschi und Trionfi. Ihre sorgfältige Behandlung verdanken sie dem Umstand, daß hier die Karnevalsfestlichkeiten von dem Adel veranstaltet wurden und dementsprechend auch die Faktur der Gesänge kunstvoller und anspruchsreicher werden mußte. Piero di Cosimo soll einer der ersten gewesen sein, der die „Trionfi" samt den „Mascherate" mit Musik und Text und äußerster Pracht ausgestattet und inhaltlich untereinander verbunden hat.[62])

Die Begriffe der Trionfi und Mascherate fließen zusammen; beide werden unter einer Bezeichnung zusammengefaßt, wie die dazu bestimmten Gesänge und Gedichte zeigen. So ist es z. B. in einer der wichtigsten Sammlungen, der von Lasca „Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi".[63]) (Anm. 35.) Leider bringen diese Sammlungen nur Texte der Gesänge.

Überhaupt bedeuten Canti carnascialeschi nicht nur Gesänge im engeren Sinne des Wortes, sie bilden auch einen allgemeinen Begriff für Karnevalfestlichkeiten, mit der Beschränkung, daß sie sich auf Florenz beziehen. Filippo Valori[64]) bestätigt es: „L'uso delle mascherate, che volgamente

[60]) Sbe B. X.
[61]) Frati — a.a.O. S. 145.
[62]) Vasari — a.a.O. B. VII. S. 115.
[63]) dal tempo Lorenzo de 'Medici fino all'anno 1559. Lasca, Cosmopolis 1750.
[64]) Discorso dell'eccelenzà degli scrittori e nobiltà degli studi fiorentini, Florenz 1604 bei Prunières — a. a. O. S. 20.

si dicono canti e rappresentano varie inventioni e imitano con gli abiti e co'versi, e con musica di voce e di strumenti, si reputa, dico, originato di qua, cioè da Firenze." In Siena werden die „Mascherate" „il bruscello" benannt. Es sind Szenen aus dem Jägerleben, begleitet von „rubeco, cioè cembalo, zufolo e violino".[65])

Die Canti im eigentlichen Sinne des Wortes sind Karnevalslieder, meist mit Liebestexten, oft drastisch und obszön. Sie stammen teils aus altem Volksgut, teils sind sie Gelegenheitskompositionen. Ihren Aufschwung verdanken sie Lorenzo Magnifico, der selbst mehrere Texte lieferte. So berichtet Antonio di San Gallo, daß diese Tanzlieder von verkleideten Männern musiziert, von Lorenzo mit neuen Texten in kunstvollem Versmaß versehen und auf seine Empfehlung mit neuen Melodien, „Arie" ausgerüstet wurden. Der erste dreistimmige Canto oder Maskenzug stellte eine Gruppe von Naschwarenhändlern dar, die Musik war von Isaac komponiert. Die Stimmenzahl der Kompositionen stieg bald auf 4, 8, 12, 15 Stimmen; sie wurden mit Begleitung verschiedener Instrumente aufgeführt. Lasca spricht im Vorwort zu seiner Sammlung nur wenig über Musik: La musica allegra e larga, le voci sonore e uniti. Als Formen nennt er Canzoni, Ballate, Madrigale, Barzeletti.[66])

Die Form[67]) der in den Sammlungen vorliegenden Texte ist meistenteils die der Frottolen. Es sind Strophenlieder von 6—8 Zeilen mit einer vierteiligen Einleitung — Ripresa, die gewöhnlich ganz oder teilweise mit einer oder zwei Zeilen als Refrain nach jeder Strophe wiederholt wird, z. B.: Ripresa: a,b,b,a Strophe c d c d a und Refrain a,b,b,a. Also eine ABA-Form. Die Zeilen bestehen gewöhnlich aus 8 oder 11 Silben, manchmal ist ihre Zahl verschieden.

Ähnliche Formen zeigen auch Texte einer anonymen Ausgabe aus dem 15. Jahrhundert: „Canzoni per andare in Maschera per carnesciale facte da più persone";[68]) sie bestehen aus mehreren Strophen und zwei einzelnen Zeilen der Ripresa; die Endung der zweiten wird am Ende jeder Strophe

[65]) Mazzi — a.a.O. S. 277. I.

[66]) Vorwort zu Lasca — a.a.O. S. X., auch L. Landucci „ein florentinisches Tagebuch 1450—1516 im Zeitalter der Renaissance" B. VI. S. I. S. 275, abgedr. auch bei Canti carnasc. Trionfi, Carri e Mascherate. O. Guerrini, Milano 1883, S. 20.

[67]) Es ist schon in der Einleitung begründet worden, warum an dieser Stelle nur die wenigen Formen Canzonen und Canti carn. besprochen werden.

[68]) a.a.O. S. 10.

wiederholt. Auch hier hat die Strophe 6—8 Zeilen. Die Texte stammen von Lorenzo und B. Giambullari und sind oft in Dialogform gehalten. Auf einem hierzu gehörigen Holzschnitt soll ein Mann abgebildet sein, der auf einem Platz eine Gruppe von Masken, die Verkäufer von Bretzeln darstellen, dirigiert.[69])

Auch die berühmten Texte, wie der von Lorenzo „Trionfo di Bacco e d'Arianna", haben denselben einfachen Aufbau. Acht Strophen à 5 Zeilen c,d,e,d,d, dazu der sich immer wiederholende Refrain der Einleitung a,a,b.[70]) Auch die oben erwähnten „Il carro della morte" und „Dolor pianto e penitenza"[71]) haben die übliche Form.

Von den musikalischen Denkmälern der Karnevalsgesänge ist nur eine kleine Zahl geblieben. Aus der Zeit Lorenzo de Medici existiert eine Ausgabe von Masson, Paris 1913, unter dem Titel „Chants de carneval florentins". Alle Dichter sind mit Namen aufgeführt, von Komponisten nur wenige, hierunter besonders oft Coppinus. Diese Ausgabe bildet einen Teil der in der Biblioteca Nazionale di Firenze vorhandenen Sammlung: Sie enthält 69 Canti Carn., viele Canzonetten, Strambotti und Ballaten. Von Komponisten sind genannt: Bart. Tromboncino, Jac. Fogliano, Fil. di Lurano, Alessandro Coppino, Giovan. da Firenze, Aless. Agricola (von ihm stammt „Donne noi siam dell' olio facitori"),[72]) Enrico Isaac, Bart. da Firenze, Pintello, prete Michele.[73]) Die musikalische Form der „Chants de Carneval" ist einfach; es sind Strophenlieder mit Refrain, von akkordischer Stimmführung, die auf den mehr oder weniger bewußt gewollten volkstümlichen Ton hinweist; die Deklamation ist syllabisch, die Textzeilen scharf von einander durch Kadenzen abgehoben, der Rythmus einfach und lebhaft, es überragt die symetrische Gliederung.

Eine genauere Analyse der Lieder, die in der Sammlung enthalten sind, ergibt folgendes:

„C a n t o d i p o v e r i c h e a c c a t t a n o p e r c a r i t à" Text von Lorenzo de Medici, Besetzung: Sopran, 2 Alte, Tenor. Der Text besteht aus: Ripresa von vier Zeilen, a,b,b,a, und Strophen zu sechs Zeilen c, d, c, d, d, a, jede Zeile hat sieben Silben. Der musikalische Aufbau ist dem Texte angepaßt: die Ripresa wird scharf von der folgenden Strophe abgegrenzt, alle vier Zeilen durchkomponiert. In der Strophe werden musi-

[69]) Biblioteca di letter. popul. ital. 1882, Ferrari.
[70]) Canti car. 1883. S. 17.
[71]) Canti car. 1883, S. 99.
[72]) Canti car. 1883, S. 27.
[73]) R. M. XVIII. S. 546.

kalisch die ersten zwei Zeilen durch zwei folgende wiederholt, dem Schema des Textes a, b, a, b, entsprechend. 5. —e und 6. —e-Zeile sind frei komponiert, sie bringen eine Abwechslung dadurch, daß die 5—e-Zeile durch zwei Unterstimmen und die 6—e-Zeile im Tripeltakt gebracht werden. Die Deklamation ist syllabisch, die Textzeilen sind scharf durch Kadenzierungen voneinander abgetrennt, die Gliederung ist symmetrisch, man könnte beinahe von 4-taktigen Perioden, mit einer Erweiterung zum Schluß, sprechen. Die Stimmenbehandlung ist vorwiegend akkordisch, nur gelegentlich in eine selbständige Führung aufgelockert. Die Melodik ist einfach, aus einem musikalischen Gedanken entwickelt.

Diese Merkmale, wie: die Anpassung der Musik an den Aufbau des Textes, die syllabische Deklamation, der Versbau, sind in allen vorliegenden Stücken ähnlich, deswegen werden sie hier nicht jedesmal neu wiederholt.

Canto delle rivenditore, Text von Lorenzo de Medici, dreistimmig: Mezzosopran, Tenor, Bariton, akkordische Ripresa von zwei Zeilen, Strophe: Zeile 1 + 2 = 3 + 4, mit geringer Auflockerung des Stimmengewebes, 5—e und 6—e-Zeile in Tripeltakt, 7—e und 8—e wieder im ganzen Takt.

Canto de'diavoli, Text von Macchiavelli, Diskant, 2 Alte, Tenor, keine Ripresa, unregelmäßiger Versbau, 1. + 2. Zeile = 3. + 4., 6—e und 7—e im Tripeltakt, akkordisch.

Canto de'Giudei: Text von Ottonajo, Musik — Alexander Coppinus — 3 Alte, 1 Bariton. Ripresa vierzeilig, dabei gleicht die dritte Zeile musikalisch der zweiten. Strophenbau: 1. + 2.—e-Zeile gleicht 3. + 4., 5.—e zweistimmig, 8.—e Tripeltakt. Wechsel zwischen Poliphonie und Akkordik, gelegentliche imitatorische Finsätze.

Canto de'Giudei battezzati, Text von Ottonajo, 3 Tenöre, 1 Baß, mehr und weniger akkordische Setzweise wechseln ab. Ripresa hat vier Zeilen. Strophe 1. + 2. Zeile = 3. + 4., 5.—zweistimmig polyphon, 6.—e vierstimmig akkordisch in Tripeltakt, 7.—e im Takt und dreistimmig, 8.—e vierstimmig akkordisch.

Canto della morte, Text von Ottonajo, Musik von Meister Alexander, 3 Alte, 1 Tenor, keine Ripresa, 1, 2, 3, 4—e-Zeile durchkomponiert, mit stärkerer Bewegung in allen Stimmen, aber immer noch mit ausgeprägter Harmonik. 5, 6, 7—e-Zeile mit zwei bis drei Stimmen (in Abwechslung der Stimmengruppen und Stimmlagen ist der Einfluß der Josquin-Schule ersichtlich.)

Canto della palla von Ottonajo: Akkordische Ripresa, Strophenbau: 1. + 2. Zeile = 3.e + 4.e, 5.— und 6.—e in durchimitierten Stimmenpaaren, Tenor, Diskant, Alt und Baß, 7.—e-Zeile vierstimmig akkordisch, 8.—e in Tripeltakt.

Trionfo delle tre Parche[74]) von Ottonajo, Sopran, 2 Alte, 1 Tenor, keine Ripresa, 1.—e und 2.—e-Zeile akkordisch, 5. und 6.e in paariger Imitation (zwei tiefe und zwei hohe Stimmen) 7. und 8.—e akkordisch in 3-Takt mit einer ausgedehnten Kadenz. Eine Stimme wird allein zu Ende geführt, während die anderen liegen bleiben (Josquin-Praxis).

Das Schema ist also in allen Liedern ähnlich: Ripresa von 2—4 Zeilen durchgehend komponiert, Strophen, wenn sie achtzeitig sind, sind verteilt auf: 1. + 2. Zeile = 3. + 4.—e, 5.—e und 6.—e imitatorisch mit geringerer Stimmenzahl, 7.—e-Zeile akkordisch, 8.—e im Tripeltakt. Überall herrscht dasselbe Prinzip der Abwechselung: In der Stimmführung, in ihrer Zahl und Auswahl, im Tempo. Diese Abwechslung erfolgt immer bei einer neuen Zeile, sie wird in symmetrischen Perioden gebracht, mit Ausdehnungen bei der Kadenz der Ripresa und des Schlusses der Strophe. Die häufig auftretende Dialogform der Texte[75]) hat wohl einen Einfluß auf die Aufführung, nicht aber auf den musikalischen Bau.

Die von Sandberger als „Mascherate" bezeichneten Stücke von Lasso[76]) haben eine einfache Struktur. Nr. IV,2, Nr. IV,9 ist dem Inhalte nach eine Mascherata. Der Text von fünf Zeilen a, b, b, a, a wird harmonisch einfach, mit viel Witz und meisterhafter Vollkommenheit behandelt. Fanfarenartig greifen die Stimmen der ersten symmetrischen Tongruppen ineinander ein, und streng gegliedert folgen die nächsten Zeilenabschnitte: Etwa 8 Takte werden wiederholt, dann folgen Gruppen von 6, dann 3, dann wieder 6 Takten, woraus ein bewußter architektonischer Aufbau ersichtlich ist. Der Rhythmus ist einfach und lebhaft. Tonmalereien durchziehen das Stück. Die kunstvolle Faktur bei äußerer Schlichtheit verraten den großen Meister.

Ähnlich behandelt ist das Landsknechtständchen, Nr. IV,12, das nach Sandbergers Ansicht auch in einer Commedia dell'Arte hätte aufgeführt werden können.

Mehrere Karnevalslieder - „Mascherate" sind in verschiedenen Sammlungen verstreut. Einige seien hier erwähnt:

[74]) Michelangelo — Le tre Parche in P. Pitti, Florenz.
[75]) Canti car. 1883, S. 18, 23 u. a.
[76]) B. X.

Bei Petrucci sind mehrere abgedruckt. Im VI. Buch, im VIII. fol. 38,40 von Tromboncino, Ant. Stringarius „Noi siamo segatori", im IX. B. „Donne siam armati in Sella", „Noi l'amazone siamo".

In der Sammlung aus dem Jahre 1515 „Canzone, Sonetti, Strambotti et Frottole".

G. D. da Nola 1541. Canzon villanesche.

Willaert 1545. — Canzone villanesche alle Napolitana à 4.

Ludovico Novello — 1546 „Mascharate apropriati al Carnevale".

In Fil. Azzaiolo „il terzo libro delle Villotte . . ." Aus 1569 mit einer Mascherata von Marc' Ant. Romano „Donne, noi siamo".

Eine Sammlung aus 1571 von Candido — Mascherate musicali à 3-, 4-, 5-stimmig.

Th. Riccio, Nürnberg, 1577, I-l. delle Canzone alla Napolitana à 5.

Von Gastoldi 1591 in „Balletti" à 5, „una Mascherata de Cacciatori" à 6.

1601 — A. Gabrieli (bei Winterfeldt — J. Gabrieli).

1609 — Ghizzolo — „Mascherata de Pescatori" à 4 u. d. T. „Madrigali et Arie per sonare e cantare nel chitarone, liuto e clavicembalo".

Es ist selbstverständlich, daß eine so beliebte Form, wie die des Madrigals auch als Musik im Freien verwendet wird, besonders dann, wenn die Ausführung in der Hand gebildeter Musiker liegt. Gemeinde- und Hofmusiker werden dazu herangezogen, und es ist klar, daß sie bei diesen Gelegenheiten nicht das Volkstümliche bevorzugen, sondern im Gegenteil sich bemühen, besonders modern und kunstvoll zu sein. So bringen sie das Madrigal. In Pisa, 1588, zur Ankunft des Ferdinando Medici, wurde auf zwei Triumphbögen eine Musiktribüne aufgebaut, wo die in Form von zwei Halbmonden aufgestellten 64 Musiker Madrigale von Bientina — darunter ein 20-stimmiges — mit den damals modernen Instrumenten und Gesang vortrugen[77]). (Anm. 36 s. S. 43).

Auch die Maskeraden, die besonders prachtvoll und künstlerisch ausgestattet sind, bringen Madrigale. In der sehr bekannten und viel beschriebenen „Genealogia degli Dei", die 1565 zu Ehren der Vermählung des Francesco de Medici mit

---

[77]) Cervoni da Colle — Descrizione de la . .entrata del . . Ferdinando de Medici. Cardinale . . nella Città di Pisa, Flor. 1588, auch Dini de Colle — Trionfi e feste fatte nella città di Pisa per l'entrata Ferdinando Cardinale Medici. Florenz 1588.

Giovanna d'Austria in Florenz stattgefunden hat, wurden von vier „pienissimi chori" vier Madrigale vorgetragen.[78]

In dieser Weise wird oft von Madrigalen berichtet, allerdings sind die Chronisten meistens keine Musiker und daher ist es wahrscheinlich, daß sie die einzelnen Formen öfters durcheinander werfen; deswegen darf man sich nicht ohne weiteres auf ihre Bezeichnungen verlassen.

Zweifelsohne wird in den vielen Maskeraden, — die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den Intermedien eine große Rolle spielen, — die kunstvolle Form des Madrigals sehr oft, sogar meistenteils gebraucht. Aber hier handelt es sich nicht mehr um die Musik im Freien, sondern um die höchste Gesellschaftskunst des geschlossenen Raumes.

Bei den verschiedenen Festlichkeiten geistlichen Gepräges ist auch der geeignete Platz für die liturgisch nicht gebundenen, kirchlichen Gesänge. Vor allem ist es die Motette, die für offizielle Gelegenheiten in Betracht kommt. Der Kardinal Morosini wurde bei seiner Einfahrt in Brescia 1591 mit der Motette à 6 „Consolamini populi" von M. Lelio Bertani begrüßt.[79]) Ähnlich in Rom am Neujahrstag im Jahre 1600 haben 26 Musiker „Ingressus eam confitebor Dei". (Auch „Adorabo ad Templum", „Qui fecit virtutem[80]) aufgeführt. Auch bei weltlichen Empfängen dürften heilige Gesänge nicht ausbleiben. Hatten doch die Musikkapellen der Städte in ihrem Programm auch kirchliche Werke. Am Anfang des 16. Jahrhunderts hatten die sechs Musiker der Gemeinde von Mantua die vierstimmigen Motetten, 2 Soprane, 1 Tenor, 1 Contralto, von Obrecht und Busnois, durch Hinzufügen der Baßstimme für ihre Bläser gesetzt, und zwar so, daß alle sechs an der Ausführung teilnahmen. „pifferi" für Soprane, Tenor, Alt, „tromboni" für unterste Stimme. Oder auch wurden alle Stimmen von „tromboni" und 2 „corneti", oder 4 „tromboni" e 4 „pifferi" oder 8 „flauti" musiziert.[81]) Da die Stadtkapellen an offiziellen Empfängen einen regen Anteil hatten, und da außerdem jede Feier auch einen kirchlichen Hintergrund hatte, darf man wohl oft auch an die Ausführung geistlicher Musik denken.

Für die Rappresentazioni sacre, geistliche Trionfi, muß

---

[78]) Vasari — a.a.O. B. XIII. S. 303.

[79]) Fontana — Il sontuoso apparato fatto dalla . . Brescia 1591, Seite 75.

[80]) Cellius — a.a.O. S. 37 f.

[81]) St. Davari — La Musica a Mantova in Riv. Stor. Mantovana I, 1885, Seite 54.

man, da sie volkstümlicher Natur sind, außer Motetten auch einfachere Formen: Laudi und andere geistliche Gesänge annehmen (s. S. 31).

C. Besetzungspraxis.

Die Frage nach der Besetzung der Musikwerke, die Frage, ob und unter welchen Voraussetzungen sie instrumental oder vocal aufgeführt worden sind, läßt sich nicht einwandfrei beantworten. Die Musikdenkmäler weisen zwar in überragendem Maße eine vokale Stimmführung auf, was aber nichts weiter zu bedeuten braucht, als daß die Stücke a u c h zum vokalen Vortrag bestimmt waren; die instrumentale Aufführung wird dadurch keineswegs ausgeschlossen, noch eingeschränkt.

So gibt es für diese Zeit keine vorgeschriebenen Regeln; als einzige kann man die der großen Freiheit der Besetzung bezeichnen. Es wird musiziert, wie gerade die Instrumente und Singstimmen zur Verfügung stehen. Es ist kein Zufall, daß die Mitglieder der Stadtkapellen und Fürstenhöfe verschiedene Instrumente beherrschen und singen müssen. Denn sie sollen ja, je nach verschiedenen Umständen, dieselben Kompositionen vortragen. Nichtsdestoweniger darf man wohl gewisse Richtlinien aufstellen, die sich aus den herrschenden Sitten ergeben.

Es lassen sich deutlich zwei Arten der Besetzung verfolgen, die von der Gelegenheit, bei welcher sie gebraucht werden, abhängen.

1. In der Alltags-Musik, wie z. B. bei Platzmusiken, bei Serenaden, bei den volksmäßigen Festlichkeiten, und
2. in der Musik bei repräsentativen Aufzügen, die von obersten Schichten der Bevölkerung mit Prunk und Pomp aufgeführt wurden.

Es ist dieselbe Unterscheidung, die in der Faktur der Werke — einfache Canzonen, kunstmäßige Madrigale und Motetten — zu beobachten war (s. S. 32 f.).

Der Klang der Musik, die man ohne große Ansprüche aufgeführt hat, war nicht besonders stark. Die Stadtgemeinden hatten zwar vorwiegend Bläser, aber deren Zahl war klein. So gab es im Palastdienst in Perugia — 5 Piffari, in Mantua — 6, piffari, tromboni, cornetti, flauti", in Genua — 7 bis 8 „tromboni e cornetti", Florenz hatte bis 1530 — drei „Piffari, 1—2 Trombones à coulisse", 6—7 „Tubicines" usw. (s. S. 9 und Anm. 1). Diese Kapellen haben täglich vor dem Palast gespielt; wenn man auch annimmt, daß ihre Zahl ver-

schiedentlich geschwankt hat, so konnte sie sich doch nicht beträchtlich verändert haben. Sehr laut ist der Klang — für das Spiel im Freien — unter diesen Bedingungen nicht gewesen. (Ähnlich bestanden die Domkapellen aus einer nur beschränkten Sängerzahl.) (Anm. 37.)

Auch die Musik, die das Volk auf den Straßen, am Wasser, in Gondeln aufgeführt hat, hatte eher einen intimen, als lauten Charakter. Die „Maggiolate" (s. S. 28) wurden mit Begleitung der Laute gesungen, die „Serenate" in Venedig mit Saiteninstrumenten[82]) gebracht. Als 1574 Heinrich III. in Venedig weilte, ertönten jede Nacht auf den fahrenden Gondeln Lobgesänge, darunter hörte man auch „chi con viole, chi von liuti" spielen[83]). Die Fensterserenade, die Or. Vecchi beschreibt, und die wahrscheinlich dem täglichen Leben entnommen ist, wurde von „Arpicordo, liuto, lirone, cornamuto" und Singstimmen dargebracht. Erst wenn man besonders unangenehm sein woltle, nahm man zum Ständchen die lauteren „corni, tamburi e altri istrumenti bestiali" (s. S. 29).

Auch bei anderen Gelegenheiten hörte man mild klingende Instrumente. Im Karneval auf den Straßen sangen die Masken oft nur zur Begleitung der Laute. Auf einem Bild von Bertelli „Habitus" unter dem Titel „musica usata da mascare in Venezia il Carnevale" spielen drei Masken auf drei Lauten verschiedener Größe[84]), ähnlich wie auf dem Bild von Forma in der Commedia dell'Arte nur einige Saiteninstrumente gebraucht wurden. Der „Colascione" — die langhalsige Laute, das häufige Instrument der Commedia dell'Arte — konnte schon wegen des kleinen Resonanzkörpers keinen starken Ton geben. Ähnlich wurden die neapolitanischen Farsen (s. S. 28) begleitet. Aufschlußreich ist auch ein Holzschnitt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts von Forma, der darstellt, wie in der heißen Zeit die Einwohner Venedigs in der Nacht auf Gondeln eine Abkühlung suchen „con musiche di voci e diversi strumenti". Eine Gesellschaft hat sich um ein Clavicembalo herumgruppiert, ein Zink, eine Viola da Gamba, Viola da Braccio, Laute und 2 Personen — wahrscheinlich Sänger — sind zu sehen. In einer anderen Gondel sieht man nur eine Viola da Braccio neben anderen Personen, die wohl auch musizieren. (Abb. 4.)

Die Sacre rappresentazioni (s. S. 31), die einen volkstüm-

---

[82]) Cellius — a.a.O. S. 76, Gianini — a.a.O. S. 231.

[83]) P. Nolhac — Solerti — Il viaggio in Italia di Enrico III, 1890. Seite 289.

[84]) Molmenti — Venezia nella vita privata 1927. B. II. S. 443.

lichen Charakter hatten, gebrauchten meistenteils Lauten, Violen und Liren; im Präludium, in Intermedien, in der Handlung selbst (Anm. 31). In Nebucadnesore spielten „1 liuto, 1 arpa, 1 citra, 1 violina, 1 violino", für eine Vorstellung im Freien, wie es diese war, bedeutet das einen sehr leisen Klang.

Die großen repräsentativen Umzüge, die Siegesfeiern, Einfahrten der Fürsten, Hochzeiten, kurz alles, was von der oberen Schicht veranstaltet wird, will sich durch Größe und Prunk hervorheben, einen besonders feierlichen Charakter zeigen. Dazu eignen sich am besten die Blasinstrumente. Wir finden sie auch immer wieder, überall spielen Posaunen, Trompeten und Trommeln, Zinken und Schalmeien. Karl V. wurde in Mantua 1530 mit „pifferi e trombetti" empfangen[85]) und in Siena 6 Jahre später, durch „trombetti", die „le sonate imperiali" spielten. Die Ankunft ist auf dem Bild von Hogenberg zu sehen: gleich hinter dem Baldachin Karl V. folgen die Bläser der Signoria[86]). (Anm. 39.) In Rom, zur Geburt des Prinzen von Orléan (1549) spielten die auf mehrere Gruppen auf verschiedene Orte verteilten Kapellen der „hautboys, cornetz, sacqueboutes, flûtes d'Allemagne, doucines, musettes et autres"[87]). Ähnlich in Venedig zum Sieg über die Türken 1571 und zum Empfang Heinrich III. 1574[88]). Ähnlich ließen die Zünfte zur Dogenfeier in Venedig ihre „liuti, cornetti, piffari, viole e altri variati stromenti" ertönen „. . . . che s'udi sempre in tutti luoghi, mentre passò la Serenità sua[89]). Den Dogen begleiten bei jedem Rundgang in der Stadt die städtischen Bläser. (Anm. 41, Abb. 3.)

Überall und immer wieder wird von den Blaskapellen berichtet (Anm. 40,38), manchmal in Verbindung mit anderen Instrumenten und Singstimmen. Dies letzte kommt dann vor, wenn man auf die künstlerische Ausführung einen besonderen Wert legt. Dann werden die Musiker auf dazu errichteten Tribünen postiert, das Programm, sorgfältig zusammengestellt (also Madrigale). Sogar eine kunstvolle Verteilung auf zwei Chören wird oft gebraucht. In Florenz 1539 zur Ankunft der Fürstin wurde das achtstimmige „Ingredere" von Corteccia durch zwei Gruppen aufgeführt: Von einer Seite waren es 24 Singstimmen, von der anderen 4 tromboni und 4 cornetti.[90])

[85]) Canal — a.a.O. S. 29.
[86]) P. Vigo — Carlo V. in Siena, Bologna 1884, S. 18, 21.
[87]) Rabelais — Lettres et écrits divers. Paris 1929, V, V. S. 287.
[88]) Sansovino— a.a.O. S. 158 f., Nolhac-Solerti — a.a.O. S. 117, 316.
[89]) G. Rota „lettera" 1597.
[90]) Vogel — a.a.O. II. S. 382.

50 Jahre später ist das Musikerkorps entsprechend größer. 1588 in Pisa (Ankunft Ferdinando de Medici) sind 64 Musiker auf einer Tribüne in zwei Halbmonden aufgestellt. Instrumente, die hier mitgespielt haben, waren: „2 gravicembali, 4 cornette, 4 tromboni, 1 organo, 2 viole da gamba, 4 liuti", wie also ersichtlich die modernen Instrumente.[91])

Eine kunstvolle Behandlung der Musik sehen wir in den Karnevalszügen und Trionfi. Im Zuge selbst ging die gewöhnliche Blasmusik. (Anm. 20, 22.) Doch die eigentlichen Träger der Festlichkeit waren die Wagen — „carri" —, die die Hauptaufmerksamkeit auf sich zogen. Sie blieben auf verschiedenen Plätzen und Straßen stehen und musizierten vor der herumstehenden Menge (s. S. 23). Ihre Musik war gewöhnlich nicht aufdringlich, sie hatte eher einen gesellschaftlichen Charakter, die Zahl der Instrumente und Sänger war ziemlich klein.

Oft wird hier von „dolcissima musica" gesprochen: 1578 zog durch Rom in der Nacht „Gallere piena di celebratissimi musici i quali con soavissimi concenti dolcemente cantavano"[92]) oder ein anderes Mal „soavissima musica" etc. Allerdings wird der Ausdruck „dolcissima melodia" auch beim Spiel „di Cornette e Tromboni" (beim Empfang Karl V. von Österreich auf dem Platz vor dem Palast 1569) gebraucht[93]).

Bei den geistlichen Trionfi ist die Zahl der Musizierenden viel größer. „Un carro con entrovi un'armonia di cento musici rallegrava la processione" — berichtet Dini da Colle 1577. Im Wagen der „Compagnia di Sant'Alberto" hörte man ein Madrigal, „cantato con accompagnamento sceltissimo d'istrumenti a corda, da un buon numero di musicanti" und in der „Comp. della Vergine" „musici accompagnati da strumenti a corda ed a fiato che cantavano bellissime laudi" von Romulo Brunelli. Diese geistlichen Trionfi tragen jedoch einen viel volkstümlicheren Charakter als die Canti Carnasc. und dadurch erklärt sich die große Zahl der Ausführenden.

Um also kurz zusammenzufassen: Eine strenge Scheidung der Besetzung läßt sich zwar nicht durchführen; aber im Großen und Ganzen darf man annehmen, daß eine kleine Besetzung und sanfter Klang sowohl bei gewöhnlichen als auch bei festlichen Veranstaltungen üblich war; aber im letzten Fall nur dann, wenn es sich um ein höheres künstlerisches Niveau handelte. Dagegen überragte bei Volksfesten und üblichen

---

[91]) Cervoni da Colle — a.a.O.
[92]) Clementi — a.a.O. S. 252.
[93]) Mellini — Ricordi intorno ai costumi . . del . . Cosimo I., Florenz 1820, S. 137.

Straßenaufzügen die laute Blasmusik. Galten doch die Blechblasinstrumente als Plebsinstrumente schlechthin (s. S. 66). Galilei berichtet darüber, daß sie viel zur Freude des Volkes beitrugen und daher auf der Bühne, auf offenen Plätzen und in den „Mascherate" beliebt waren[94]).

Kapitel III:

Musik im geschlossenen Raum.

Das Musizieren im geschlossenen Raum hat schon an und für sich andere Voraussetzungen und andere Aufgaben zu erfüllen, als auf den Plätzen und Straßen der Stadt. Ist die Musik im Freien vorwiegend als eine Bereicherung der Festlichkeiten anzusehen, so bildet sie im geschlossenen Raum einen wesentlichen Teil der Veranstaltungen, ja, sie wird oft um ihrer selbst willen aufgeführt.

Hinzu kommt noch der wichtige Umstand, daß in dieser Zeit der Raum einen wichtigen Faktor in der Gesamtheit des Kunstausdruckes bildet. Die Bilder und Skulpturen sind immer für einen bestimmten Raum geschaffen, und ähnliche Bedeutung hat der Raum für die Aufführung eines Musikstückes. Diese Anpassung wird in den Beschreibungen besonders betont, ja, von den Musiktheoretikern sogar gefordert.

War schon im Freien ein gewisser Unterschied zwischen dem alltäglichen und repräsentativen Musizieren, so tritt er hier noch deutlicher hervor. Anders wird die Musik im privaten Kreis und anders bei großen offiziellen Ereignissen ausgeübt. Dieser Unterschied äußert sich selbstverständlich wesentlich in der Besetzungspraxis, denn die Werke selbst — Madrigale und Canzonen — bleiben dieselben.

A. Festmusik.

Die großen Musikaufführungen finden anläßlich der zahlreichen Festlichkeiten der Fürstenhöfe statt, die kaum eine Gelegenheit vorbeigehen lassen, ohne daß dabei musiziert wurde. Die ausgezeichneten Musiker, die sie in ihren Diensten hatten, spielten bei Bällen, im Theater, zur Tafel oder in den Konzerten, die lediglich um des Musizierens willen veranstaltet wurden.

---

[94]) Galilei — a.a.O. S. 142.

Die Konzerte am estensischen Hof in Ferrara waren besonders bekannt für ihr hohes künstlerisches Niveau. Die Kapelle bestand aus hervorragenden Mitgliedern, ihre Leiter — Luzzaschi und Fiorino — waren berühmte Musiker, die Vorbereitung zu den Konzerten höchst sorgfältig. So musizierten sie im Jahre 1571 zum Empfang des Erzherzogs von Österreich, Lucrezia und Isabella Bendidio sangen, Luzzascho Luzzaschi spielte Gravicembalo und Sänger mit Instrumentisten, gegen 60 an Zahl, wirkten mit.[1]) Über die Aufstellung bei solcher Gelegenheit erzählt Bottrigari in dem Bericht über ein ähnliches Konzert im Kloster San Vito:[2]) Um den Tisch, auf welchem ein „clavacembalo grande" stand, gruppierten sich stehend oder sitzend die Damen mit ihren Saiten- und Blasinstrumenten. Ihnen gegenüber, am anderen Ende des Tisches, saß die „Maestra del Concerto" und gab mit einem dünnen langen Stöckchen das Zeichen des Einsatzes und des Tempo. Ähnliche Aufstellung bringen die Abbildungen des Titelblattes zu den Motetten Lassos aus dem Jahre 1585 und der „Bayrischen Hofkapelle unter Orlando Lasso".[3]) Daraus ist zu ersehen, daß diese Gruppierung der Musiker die übliche war. Üblich scheint auch die Sitte des Wiederholens der Kompositionen bei den Aufführungen gewesen zu sein, denn es wird immer wieder darüber berichtet; z. B. Intermedien aus dem Jahre 1539, 1568 in München; Toccata im „Orfeo" von Monteverdi soll dreimal wiederholt werden.[4])

Über selbständige Konzerte als höfische Veranstaltung berichten die Zeitgenossen nur wenig. Dagegen sind die musikalischen Darbietungen in Theater häufiger und ausführlicher beschrieben.

Jeder Empfang, jedes wichtige Geschehnis wird durch eine Vorstellung, sei es kirchlichen Inhalts, wie in den Sacre Rappresentazioni, sei es in weltlichen Aufführungen gefeiert. Mit allgemeiner Begeisterung für die Antike ist auch das Interesse für das Theater gewachsen, eine Richtung, die in dem beweglichen, spielfreudigen Italien einen sehr fruchtbaren Boden gefunden hat.

Zur Pflege der Theaterkunst haben sich verschiedene Vereine „Compagnien" gebildet, von denen die schon früher erwähnten „Gelosi" am berühmtesten waren. Als Heinrich III.

---

[1]) Valdrighi — a.a.O. S. 11, 51.
[2]) Valdrighi — a.a.O. S. 48.
[3]) Haas — Aufführungspraxis im Handbuch der Musikwissenschaft. T. VIII. S. 112.
[4]) S. auch bei Trojano — a.a.O. S. 146.

1574 nach Venedig kam, mußte man auf seinen speziellen Wunsch die Gelosi aus Mailand holen.[5]) Sie führten vor ihm Komödien auf und diese gefielen ihm so sehr, daß er die Truppe nach Paris berief.

Schauspiele wurden bei jeder Gelegenheit veranstaltet, in Privathäusern, in Akademien und im Freien, besondere Bauten für Theater errichtet; so gründete Hercules d'Este in Ferrara ein Theater von 5000 Plätzen mit einer ständigen Komödiantentruppe.[6])

Die Verwendung der Musik im Theater spielt eine große Rolle. Nach Ingegneri[7]) gehört sie zu den drei Hauptelementen des Theaters: 1. L'Apparato, 2. L'Attione, 3. Musica. Ähnlich äußert sich bei der Besprechung der theatralischen Formen gegen Ende des Jahrhunderts ein Nichtmusiker, de Nores:[8]) „L'Esodo è quell 'ultima parte della commedia e dopo, l'ultimo cantar e sonar de musici". Und weiter empfiehlt er, die Musik den Berufsmusikern zu überlassen, welche „i quali riducono gran parte delle parole de' poeti in canto e le fanno recitar per diletto cosi ridotte agli spettatori".[9]) (Anm. 43.) In den Tragödien war der Anteil der Musik nur auf die Chöre beschränkt und daher war von dieser Seite keine Entwicklung für die Musik zu erwarten. Eine geeignete Gelegenheit zur musikalischen Entfaltung boten die Komödien mit ihrer großen Freiheit der Form. Doch der wichtigste Tummelplatz für die Musik waren die Intermedien — die musikalischen Zwischenakte des Schauspiels. Ihre Bedeutung wächst immer mehr und bald werden sie zum Hauptereignis des theatralischen Geschehens. Heftig beklagen sich die Theoretiker, daß das Publikum es nicht erwarten kann, bis ein Akt zu Ende ist, um die Pracht der Aufmachung und Musik der Intermedien zu genießen. (Anm. 42.) Auch die Veranstalter schenken den Intermedien mehr und mehr Aufmerksamkeit, und die Beschreibungen befassen sich viel ausführlicher mit diesen als mit dem dargestellten Stück.

Die Intermedien bringen zunächst nur einzelne lose Bilder, im Laufe der Zeit bildet sich ein einheitlicher Zusammenhang heraus. Allmählich lösen sie sich aus dem Schauspiel und vereinigen sich zu einem selbständigen Theaterstück. Kommen

[5]) Nolhac — Solerti — a.a.O. S. 60.
[6]) R. Rolland — Musik von Ehedem, S. 55.
[7]) Die nähere Kenntnis Ingegneri's — Della poesia rappresentativa. 1598, verdanke ich der Güte des Herrn Professor Dr. Schering, der mir einen Auszug aus diesem Werk zur Verfügung gestellt hat.
[8]) Discorso della poesia 1585. R. M. II. d'Arienzo, S. 604.
[9]) Solerti —Albori — a.a.O. I. S. 16.

noch andere Elemente hinzu, wie das monodische Prinzip, besondere Behandlung der Instrumente u. a., so steht die Form der Oper fertig da.

Neben den Komödien mit ihren Intermedien war für die Musikausübung auch die „Favola pastorale" von großer Bedeutung. Diese Form kommt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — nicht zuletzt infolge ihres politisch neutralen Charakters — in den Vordergrund und geht inhaltlich unmittelbar in die ersten Opern des 17. Jahrhunderts über. (Es ist eine auch in der Musikgeschichte öfters wiederkehrende Erscheinung, daß in der Zeit der großen Reife das Volkstümliche besonders gepflegt wird.)

Als erstes Drama pastorale wird in Ferrara im Jahre 1554 „Il Sacrifizio" von Agostino Beccari aufgeführt, mit Musik von Alfonso della Viola[10]). Seinen Aufschwung erlebt das dramma pastorale in „L'Aminta" von Tasso 1573 und „Il pastor fido" von Guarini 1581. Ingegneri findet, daß das Drama pastorale die beste Form des Schauspiels ist, als eine Gattung zwischen der langweiligen Tragödie und obszöner Komödie.

Es ist wohl nicht ohne Interesse, seine Ansichten über Musikaufführung im Theater kennen zu lernen, weil in ihnen die neu aufkommende Kunstrichtung zu Worte kommt: Die Musik kann sowohl in der Handlung selbst wie auch in Intermedien verwendet werden, aber um den dramatischen Inhalt nicht zu zerstören, soll sie während des Dramas selbst, einfacher sein; in Intermedien kann sie prunkvoll werden, muß dabei angenehm bleiben, weil sie ja zur Erholung bestimmt ist. Sie soll abwechslungsreich sein und dem Raume angepaßt, womöglich hinter der Szene ertönen und doch gut zu hören sein. Größtes Gewicht soll auf die Deutlichkeit des Textes gelegt werden; deswegen wäre es gut, z. B. in Tragödien, wo nur der Chor auftritt, diesen aus wenigen, besonders guten Stimmen zusammenzusetzen. Die Worte sollen nicht in Koloraturen verloren gehen „nè se ne perda sillaba nelle fughe e nelle tante diminuzioni che s'usano al giorno d'oggi".[11])

In diesen Forderungen Ingegneris spricht sich die Bestrebung der Zeit aus, das Wort des Textes, das dramatische Geschehen, durch Musik gesteigert, an die erste Stelle zu rücken. Stellt man daneben die ersten Intermedien, bei denen es nicht auf einen inhaltlichen Zusammenhang, sondern nur auf einzelne Wirkung der Dekoration und Musik ankommt, so ist

---

[10]) Rolland — a.a.O. S. 63, und Solerti — Albori I, S. 12.
[11]) Solerti — Albori — a.a.O. I, S. 14.

der Weg von der lose aneinandergereihten Unterhaltungsmusik zum einheitlich aufgebauten musikalischen Drama klar.

Eine Verbindung der alten madrigalistischen Satzweise und der neuen dramatischen Formen zeigen die Madrigalkomödien, welche sich durchaus in den alten Bahnen des Gemeinschaftsmusizierens bewegen, wobei die Gefühle einzelner Personen vom gesamten Chor vorgetragen werden. Dazu gehört „Il cicalamento delle donne al bucato" von Striggio (1567) und „L'Amfiparnosso" von Oratio Vecchi (1597). Die Madrigalkomödien erhalten sich noch ins 17. Jahrhundert, ähnlich wie die Madrigale, die neben dem monodischen Sologesang weiterleben.

Eine wichtige Aufgabe hat die Musik bei der Tafel zu erfüllen. Beim Frühstück, beim Mittag- und Abendessen wurde gespielt, gesungen, und das wiederholte sich in jeder Stadt, an jedem Hofe. Gewöhnlich luden die Blasinstrumente zu Tisch, mit jeder Speise wechselte die Musikbegleitung.[12]) Eine Darstellung von Trojano schildert genau, wie solch ein Festessen am Münchner Hofe, der stark unter dem italienischen Einfluß stand, durch Gesang und Instrumente begleitet wurde.

Bei der ersten Speise waren Blasinstrumente zu hören: „corna-musa, flauti, pifferi, tromboni e cornetti", die französische Chansons und „andere muntere Stücke" spielten. Dann ertönten Saiteninstrumente, „viole di braccio con viole di gamba" u. a. Instrumente in französischen Canzonen, Motetten und Madrigalen. Zum Nachtisch singt die Sängerkapelle unter Führung Orlando di Lasso die drei-, vier- und fünfstimmigen Kompositionen.[13])

Eine andere Folge der Tafelmusik:[14]) Als Einleitung spielten eine Stunde lang die Blasinstrumente u. a. tromboni und cornetti alti in achtstimmiger Battaglia von Annibale Organista (übrigens ist diese Besetzung vom Komponisten selbst mit der Bemerkung „8 Instrumenti a fiato" vorgeschrieben). Zum ersten Gang eine siebenstimmige Motette von Lasso mit „5 cornetti alti, 2 tromboni", zum zweiten Gang ein sechsstimmiges Madrigal von Striggio mit „6 tromboni grossi", die eine Oktave tiefer waren als die gewöhnlichen (ein Hinweis auf die Vertiefung der Instrumente). 3) Motette von Ciprian de Rore à 6 mit „6 viole di braccio". 4) zwölfstimmige Concerti von Annibale Padovano u. a. mit „6 Viole da brazzo, 5 trom-

[12]) Vasari erwähnt es öfters — a.a.O. Rustici B. XIII.
[13]) Trojano — a.a.O. S. 44.
[14]) Trojano — a.a.O. S. 60.

boni, 1 cornetto, 1 regale dolce". 5) 6 Sänger mit „6 Viole di gamba grosse", welche eine Quarte tiefer standen als die gewöhnlichen, „6 flauti" und „1 strumento di penna". 6) „1 strumento di penna, 1 trombone, 1 flauto, 1 lauto, 1 corna-musa, 1 cornetto muto, 1 viola di gamba, 1 fiffaro." 7) 12 Musiker in 3 Chören: Im ersten Chor: „viole di gamba", im zweiten „4 flauti grossi", im dritten: 1 dolzaina, 1 corna-musa, 1 fiffaro, 1 corno muto". Zum Schluß der Tafel hörte man „tutta la capella di voci insieme" und „per variare concento all'udito delli ascoltanti" ließ Lasso auch vierstimmige Stücke durch gute Solisten singen.

Auffallend groß ist hier der Anteil der Blasinstrumente. (Anm. 44.)

In dieser Beschreibung kommen die verschiedensten Arten der Besetzung vor: Reine Bläser (1,2), reine Streichergruppen (3), gemischte Instrumene (4,6). Vokal mit unterstützenden Instrumenten (5), Dreichörigkeit mit nach Instrumentenfamilien geordneten Chören (7) und am Schluß läßt Lasso noch Sologesang ertönen, um den Zuhörern mehr Abwechslung zu bieten. Und hier finden wir von Trojano ausgesprochen das erste Prinzip der Aufführungs- und Besetzungs-Praxis, das Abwechslungsprinzip.

Besetzungspraxis.

Die Abwechslung bildet eins der obersten Gesetze der gesamten europäischen Musikpraxis. Jede Epoche setzt sich anders mit diesem Problem auseinander, und die Art und Weise, in welcher sie es vollzieht, die Ausmaße, in welchen sie es durchführt, geben jedem Zeitalter eine eigene Physiognomie.

Die Renaissance, die alle Auswüchse und jede Unruhe meidet, und deren Ideal die Ausgeglichenheit ist, versucht die Abwechslung auf eine passende Art zu schaffen. Da dynamische Möglichkeiten kaum in Betracht kommen, wird es durch die Variierung der Tempi, der Zahl, der Verteilung und der Lagen der Stimmen, durch die Setzweise erreicht; zuletzt wird auch die Besetzung durch dieses Prinzip bestimmt.

Jedoch darf die Variierung in dem musikalischen Aufbau nicht innerhalb einer geschlossenen Periode, bei der Besetzung nicht innerhalb eines Stückes eintreten, dieses würde dem Geist dieser Zeit widersprechen; sie darf erst nach dem Abschluß eines musikalischen Abschnittes erfolgen. Diesem Prinzip gemäß war die Tafelmusik des Münchener Hofes angeord-

net: die Besetzungen wechselten einander ab, verschieden in der Wahl der Instrumente, verschieden auch in Stärke und Lage der Stimmen — zweimal sind besonders tiefe Instrumente erwähnt — und in der Form der Komposition: Motetten, Madrigale, Canzonen folgten bunt nacheinander (s.S. 49, Anm.45). Dasselbe Bestreben äußert sich in der Besetzungspraxis in den Intermedien, in den Tafelmusiken und überall dort, wo längere Zeit musiziert wird.

Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts wächst mit dem barokken Kunstausdruck der Drang nach einer intensiveren Abwechslung auch in der Musik. Und so findet die gefühlsgetragene, persönlich betonte Musik neue Mittel, um diesen Voraussetzungen gerecht zu werden.

Die Theoretiker des anfangenden 17. Jahrhunderts sind sich über diese neue Notwendigkeit der Abwechslung klar. Im Vorwort zu „Anima e Corpo" von Emilio Cavalieri sagt Alessandro Guidotti[15]) „Il Signor Emilio laudarebbe mutare stromenti conforme all'affetto del recitante; . . Il passar da un affetto all' altro contrario, come dal mesto all' allegro, dal feroce al mite, e simili commuove grandamente. Quando si è cantato un poco a solo, è bene far cantar i cori e variare spesso i tuoni; e che canti ora soprano, ora basso, ora contralto, ora tenore; et che l'arie e le musiche non siino simili, ma variate con molte proporzioni, cioè triple sestuple, e di binario et adornate di echi e d'invenzioni, più che si può". Die etwas übertriebenen Worte, die sich auf ein opernhaftes Gebilde beziehen, sind bezeichnend für die Forderungen dieser Epoche. Viel ruhiger, jedoch in ähnlichem Sinne, verlangt Ingegneri[16]) von der Theatermusik: „E'l concerto de gl'instromenti colle voci sia di tanto maggior piacere a gli orecchi de gli ascoltanti, quanto si sarà più vario et più novo l'una dall'altra fiata." Selbst der konservative Praetorius findet Tempoveränderungen passend sowohl für kirchliche, wie auch weltliche Musik.[17]) (Anm. 46.)

So ist das Abwechslungsprinzip von größter Bedeutung für die Musikpraxis überhaupt und ganz besonders für die des 16. Jahrhunderts, welches sonst keine feststehende Regeln für die Aufführung und Besetzung kennt. Denn die B e s e t z u n g der aufgeführten Werke unterliegt keinen bestimmten Vorschriften. Wie in der Freiluftmusik, so ist auch hier die Wahl

---

[15]) Solerti — Origini — a.a.O. S. 6.
[16]) a.a.O. R. M. X. S. 222.
[17]) a.a.O. Syntagma III. S. XXI. und 87 f.

den Ausführenden überlassen. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß des veränderten Kunstwillens beginnt — wie weiter ersichtlich wird — allmählich eine geregelte Aufführungspraxis sich auszubilden. Die Instrumente werden mit Vorbedacht zusammengestellt, die Zahl der Stimmen und Ausführenden wird einerseits größer, andererseits gewinnt die solistische Singstimme an Bedeutung.

Gemischte Besetzung.

Das ganze Jahrhundert lang herrschte die Sitte der willkürlichen, bunten Besetzung. Die Wechselbeziehungen zwischen Gesang und Instrumenten lassen sich am besten mit Worten Ronsard's zurückgeben: „On doit s'attacher à faire les vers les plus propres à la musique et accord des instruments en faveurs desquels il semble que la poésie soit née, car la poésie sans les instruments ou sans la grâce d'un ou plusieurs voix n'est nulement agréable, non plus que les instruments sans être animé de la mélodie d'une plaisante voix."[18]) Ohne irgendwelche besonderen Regeln werden die Instrumente und Singstimmen zusammengestellt. Je nachdem gerade Instrumentalisten und Sänger zur Hand waren, hat man sie zum Musizieren herangezogen. Die Sänger konnten eine oder mehrere Stimmen herausgreifen, gleichgültig ob in der unteren, in der mittleren oder in der oberen Lage. Die Instrumente konnten selbständige Stimmen spielen, die Sänger begleiten oder beide Aufgaben erfüllen. (Die bei Praetorius angegebenen Besetzungen richten sich hauptsächlich nach der Lage der auszuführenden Stimmen.) Die zeitgenössischen Berichte beschreiben sehr oft solche gemischten Besetzungen, man sieht sie auch häufig auf Bildern dargestellt. Ein Bericht aus dem Jahre 1593 bringt ein Konzert aus dem Kloster San Vito in Ferrara. Hier spielten die Nonnen auf verschiedenen Instrumenten: „Cornetti, Tromboni, Violini, Viole bastarde, Arpe doppie, Lauti, Cornamuse, Flauti, Clavacembali, e voci."[19])

Diese Verschiedenheit der Instrumente, die alle gleichzeitig spielten, verursachten durch ihre verschiedene Stimmung den Theoretikern schwere Sorgen. Bottrigari, Artusi u. a. beklagen sich über die Unreinheit der Konzerte, welche durch das Zusammenspiel ungeeigneter Instrumente entsteht, und sie

[18]) Abrégé de l'Art poétique, in Rolland — L'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, Paris 1895, S. 234.

[19]) Guarrini bei Solerti-Ferrara — a.a.O. S. LXIV. auch Bottrigari — a.a.O. S. 48 f.

geben lange Vorschriften darüber, wie man sie zusammenstellen und stimmen soll. So empfehlen sie, daß alle Instrumente eine einzige Person stimmen soll und nur die Instrumente einer Familie zusammenzustellen sind. Tatsächlich wird die Besetzung im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert immer nach diesem Gesichtspunkt bestimmt, und zwar nicht aus Gründen des reinen Zusammenspiels, sondern aus dem sich steigernden Bewußtsein des instrumentalen Klanges. Jedoch werden noch im 17. Jahrhundert verschiedene Instrumentengruppen zusammengebracht, allerdings nicht aus Zufall oder Gleichgültigkeit, sondern aus wohlerwogenen Gründen der Klangfarbe.

Eine besondere Art der gemischten Besetzung bildet die Unterstützung der Singstimmen durch Instrumente.

Bottrigari beschreibt aus dem Ende des Jahrhunderts ein Konzert von 40 Mitwirkenden, mit Instrumenten und Gesang: Un Clavacembalo grande, una Spinetta grande, tre Lauti di varie forme, un gran quantità di Viole, e un 'altra di Tromboni, due Cornetti, uno diritto e uno torto; due Ribechini e alquanti Flauti grossi, diritti e traversi; un' Arpa doppia grande e una Lira", — „tutti per accompagnamento di molte buone voci".[20]) Diese Rolle der Unterstützung der Singstimmen ist mithin eine der wichtigsten, welche im 16. Jahrhundert den Instrumenten zufällt. Die Singstimmen werden durch sie verdoppelt, verdreifacht und vervierfacht. Wir finden dies bestätigt in den Schriften der Theoretiker und in den Berichten aus verschiedenen Gegenden Italiens. Im Süden, in Neapel in einem Konzert am Hofe der Giovanna d'Aragona (1554) wurde jede Stimme von einem anderen Instrument begleitet;[21]) im Norden in Ferrara fand 1566 zu Ehren Ferdinands von Bayern ein Konzert statt, an dem 26—28 Musiker mitwirkten; dabei wurden die Sänger jeder von einem anderen Instrument unterstützt: „con violini di due sorte, un piccolo organo, un piccolo piffero, un gran flauto, un cornetto e una tromba, una lira"[22]). Auch hier sehen wir ein Beispiel für die absolut freie Auswahl; die Instrumente wurden lediglich in ihrer Höhenlage dem Gesang angepaßt.

Die Intermedien lassen oft die Madrigale durch doppelte Stimmen- und Instrumentenzahl ausführen, zum Schluß sogar

---

[20]) a.a.O. S. 3.
[21]) Solerti-Ferrara — a.a.O. S. C. II.
[22]) Cantù — Storia univ. B. VIII, S. 243.

vervierfachen. In „Il Commodo" vom Jahre 1539 treten im letzten Intermedium acht Sänger und acht Instrumentisten auf. Da die Musik vierstimmig war, entfallen auf jede Stimme 2 Sänger und 2 Instrumente. Im „Il Cofanaria" vom Jahre 1566 wurden im letzten Intermedium — in einer vierstimmigen Komposition von Corteccia — jede Singstimme vervierfacht, dazu kamen 2 Cornetti muti, 2 Tromboni, 1 Dolzaina, 1 Stortina, 1 Lirone, 1 Lira, 1 Ribechino, 2 Liuti. Ähnlich im Jahre 1589 in „L'Esaltazione di Croce".

Was die Praxis zeigt, bestätigen die Theoretiker. Cerretto Scipione läßt in den Fortestellen die unteren Stimmen durch Blasinstrumente stützen: Doni, Peri, Caccini, Gagliano finden, daß die Saiteninstrumente für die mittlere Lage besonders günstig sind[23]). Praetorius läßt öfters die Singstimmen durch Geigenchor und andere Instrumente in Unisono oder in Oktaven begleiten und nennt dies eine italienische Sitte.[24]) Die Bilder zeigen oft Instrumente, die ihrer Natur nach verschiedene Stimmlagen begleiten, nämlich Posaunen und Fagotte in der Tiefe, Zinken und Flöten in der Höhe, wo sie für Passagen, Fiorituren und das ganze Ornamentwerk besonders geeignet sind.

Die rein instrumentale Besetzung ist besonders beim Musizieren im kleinen Kreis beliebt. Aber sie wird auch häufig bei festlichen Anlässen angewandt. Wir haben gesehen, wie bei der Hochzeitstafel des Münchener Hofes verschiedene Instrumentengruppen, Blasinstrumente, Saiteninstrumente in verschiedensten Kombinationen zusammengestellt waren. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kommen die rein instrumental aufgeführten „Sinfonie" auf, die oft die Intermedien einzuleiten und abzuschließen haben. So ertönte im Jahre 1566 zum Anfang in „Il Cofanaria" ein Konzert von 4 Gravicembali doppi, 4 viole d'arco, 2 tromboni, 2 tenori di flauti, 1 cornetto muto, 1 traversa, 2 liuti", so schloß „L'Amico fido" mit „una dolcissima Sinfonia", so wurde „L'Esaltazione di Croce" eingeleitet. Diese Art des Musizierens wird desto bewußter durchgeführt, je stärker das Bedürfnis der Scheidung der Instrumente und des Gesanges zum Durchbruch kommt. Das erste Zeichen dafür bilden die oft in den Titeln der Kompositionen erscheinenden Bemerkungen: „à cantar e sonar" — sowohl zum Singen wie auch zum Spielen. Ein Beweis, daß die Auseinanderhaltung der Instrumente und der menschlichen Stimmen in der Besetzung allmählich Notwendigkeit wird.

[23]) Die hohen Violinen kommen erst im 17. Jahrhundert auf.
[24]) Syntagma III. S. 73, 142.

im Zusammenhang damit werden im Laufe des 16. Jahrhunderts die Instrumente zu ganzen Familien ausgebaut und als solche für die Aufführungen verwendet, um hier abgesonderte Klanggruppen zu bilden. In solcher Form werden sie besonders gerne bei der mehrchörigen Besetzung gebraucht.

Die Mehrchörigkeit ist eines der bezeichnendsten Erscheinungen des 16. Jahrhunderts. Die Größe der Besetzung, die Fülle des Klanges, aber vor allem das bewußte Gegenüberstellen der verschiedenen Klangmassen, also das bewußte Wirkenlassen des Klanges, sind ihre Hauptmerkmale. Es ist auch kein Zufall, daß Venedig die geistige Heimat dieses Bestrebens wurde, dieses Venedig, welches durch seine natürliche Lage zum Malerischen, Dekorativen prädestiniert ist. Schnell verbreitet sich von hier aus diese Richtung über ganz Italien, und das mehrchörige Musizieren wird bald das Eigentum des ganzen kulturellen Europa.

Die Ansätze zur Verteilung in Klanggruppen finden sich schon im 15. Jahrhundert. Bei einer Hochzeit des Sforza in Pesaro 1475 wird von einem Wechselgesang zweier Chöre von je 16 Sängern berichtet, und 1520 werden bei einer Messe zwei Chöre getrennt aufgestellt[25]). (Also noch vor der Doppelchörigkeit Willaerts!) Auch im Theater kommt schon früh eine derart beabsichtigte Raumwirkung vor. 1513 wurde in Urbino „Calandra" von Bibiena gegeben, auf einer Seite des Saales standen „li piffari", auf der anderen „I trombetti". Castiglione berichtet über diese Vorstellung: „Lasso ancor le musiche bizarre di questa commedia tutte nascoste e in diversi lochi."[26])

Im 16. Jahrhundert wird die Sitte des mehrchörigen Musizierens immer mehr verbreitet. In dieser Weise wird musiziert in Konzerten, im Theater, im Freien, auf dem Domplatz und in der Kirche. In Brescia wird 1591 zu Ehren des Kardinal Morosini zwei Tage nacheinander in der Messe die Motette von Bertano „Ego te tutti" in vier Chören aufgeführt: Der erste besteht aus hervorragenden Sängern, begleitet von Constanzo Antegnati an der Orgel, der zweite aus einem „Regale' und vier „Viole e voci", der dritte aus „tromboni" und „cornetti", der vierte aus „organo portatile con violoni e con voci".[27]) (Anm. 48.) Ähnlich musizieren die Chöre im Wechselgesang bei vielen anderen Anlässen und die Häufigkeit solcher Aufführungen läßt auf deren große Beliebtheit schließen.

[25]) Aufführungspraxis — a.a.O. S. 128 f.
[26]) Ancona II. S. 102.
[27]) Fontana — a.a.O. S. 76.

Die Theoretiker z. B. Nicola Vicentino[28]) fordern an dem dazu passenden Ort, in der Kirche, in einem geräumigen Saal, oder auf offenem Platz, eine große Zahl von Singstimmen und Instrumenten und „per far maggiore intonazione", womöglich ihre Einteilung in drei Chöre. (Anm. 49.)

Das Titelblatt zu „Syntagma" von Praetorius führt uns eine solche Gruppierung vor Augen. Auf drei verschiedenen Emporen sind drei Instrumentengruppen, jede mit einer Orgel, dargestellt; die Dirigenten verständigen sich untereinander.

Daß das chorische Musizieren und besonders das nach Instrumentenfamilien eingeteilte, als etwas Neues und Interessantes empfunden wurde, beweist die Ansicht eines Außenstehenden, des Malers Lomazzo: Besonders verlockend ist für ihn „Il rappresentarvi i nuove chori della musica à tre à tre con suoi strumenti", mit Bildern der Künstler, die die entsprechenden Instrumente vertreten. 1) Chor: rein vokal mit Bildnissen von Willaert, Zarlino, Vicentino. 2) Orgel mit Ant. Paduano, Claudio da Correggio, Giusep. Caimo Milanese. 3) Lautenchor mit Franc. Monzino Milanese, Tromboncino, Fab. Dentici. 4) „Lire" mit Leonardo da Vinci, Alfonso da Ferrara, Alles. Striggio. 5) „Viole da Gamba" mit Oratio Romano, Mauro Sinibaldi Cremonese, Ricar. Rognone Milanese. 6) „Arpe" —Leonardo da l'Arpa, L'Ebreo da Mantova mit seinem Sohn. 7) „Cetere" — Ant. Morari da Bergamo, Paulo Tarchetta, Sempronio Bresciani. 8) „Cornetti" — Moscatello, Giac. Pecchio Milanese, Luigi Zenobi Anconitano. 9) „Tromboni" mit Cadenaruolo Bresciano, Orfeo Milanese, Ettor Vidue Fiamengo.[29])

Auch die jetzt eingeführten Besetzungsbezeichnungen (Gabrieli) weisen hin auf das absichtliche Gegenüberstellen der Klanggruppen — Streicher, Holzbläser, Zinken, Posaunen.

Selbstverständlich ist die Mehrchörigkeit nicht das alleinherrschende Prinzip, sondern eine der Möglichkeiten, das neue klangliche Empfinden und was damit verbunden — Scheidung zwischen Gesang und Instrumenten und Instrumenten untereinander — zum Ausdruck zu bringen.

Das Feld, wo die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten sich am deutlichsten auswirken konnten, waren die Intermedien. Um den Wandel der Aufführungspraxis im Laufe der Zeit

---

[28]) L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Rom 1555, L. IV. C. XXVIII. S. 85.

[29]) Lomazzo — Trattato dell'arte de la pittura 1584, S. 347 f.

klar auszuarbeiten, seien hier zwei Beispiele gegenübergestellt, die 50 Jahre auseinanderliegen.

In der Komödie „Il Commodo" von Ant. Landi, Musik von G. Strozzi, die 1539 in Florenz aufgeführt wurde, waren die Intermedien folgendermaßen angeordnet:

Die Einleitung bildete ein Sologesang mit Begleitung des „Gravicembalo" und „Organetti con varii registri", vierstimmig mit dem Text „Vattene almo riposo". I.) Int.: 6 Hirten, die die sechstimmige Canzonetta „Guardane almo pastore" sangen, sie dann mit Blasinstrumenten: „Storte, Stortina, Cornamusa" u. a. wiederholten. II.) Int.: 3 Sirenen mit „liuti" und 3 „Monstrii" mit 3 „Traverse" sangen und spielten alle zusammen das sechsstimmige „Chi ne l'ha tolt'oime". III.) à 4. Solo von Sileno dargebracht, indem er den Sopran sang und alle vier Stimmen auf einem Violone spielte. IV.) Canzonetta „Hor chi mai canterà" à 4 von 8 Nymphen gesungen. V.) Sologesang (à 5) mit Begleitung von 4. Tromboni. — „Vienten almo riposo". VI.) „Bacco, bacco evoè" (à 4) gesungen und gespielt von 20 Bacchanten, davon acht Sänger; die anderen tanzten und spielten auf „Tamburo" mit „Zufolo", „Ribechino", 2 „Cornetti", „2 Storte", 1 „Tromba torta", 1 „Arpa".[30])

Daneben sei das Stück aus dem Jahre 1589 angeführt: „Il Pellegrina": I. Int. zerfällt in vier Teile. Zuerst sang Vittoria Archilei „sonando un liuto" ein Madrigal von E. Cavalieri: „Dalle celesti sfere", hinter der Bühne begleiten sie „gravicembali, chitarroni e arpi". Dann folgte ein achtstimmiges Stück von Malvezzi, Text von Rinuccini „Noi che, cantando, le celesti sfere", im Doppelchor ausgeführt. Der eine wurde von vier Singstimmen gesungen und von vier Instrumenten „una lira, un'arpa, un leuto grosso, un sottobasso di viola" gespielt, der zweite in beinahe derselben Besetzung. Es folgte eine rein instrumentale „Sinfonia" (à 6) mit obengenannten Instrumenten und von „3 grossi, 3 piccoli liuti, un salterio, un basso di viola, contre-tenori, quattro tromboni, una cornetta, una traversa, una cetera, una mandola ed un sopranino di viola", gespielt von Al. Striggio; dann wechselseitiger Chorgesang „Dolcissime sirene" und zum Schluß sangen und spielten alle Mitwirkenden zusammen.

II. Int.: 6 Singstimmen mit „un leuto grosso, un chitarrone" und „un basso di viola" im Madrigal von Marenzio „Chi dal delfino aita". Darauf Chorgesang à 18 eingeteilt in 2 Chöre

---

[30]) Giambullari — Apparati e Feste nelle nozze dell. — Duca di Firenze. . 1539.

mit gleicher Besetzung, mit „Arpi, lire, lire arciviolate e soprani di viole."

III.: Musik von Marenzio „Ebra di sangue" à 12 in 2 Chören mit gleicher Besetzung, nämlich 12 Singstimmen, „con un'arpa, due lire, due bassi di viola, quattro leuti, un basso di trombone, un cornetto, un violino", die „O sfortunati noi" gemeinsam sangen und spielten. Bei dem darauf folgenden Kampf mit dem Drachen ertönte „Melodia di viole, di traverse e di tromboni". Nach dem Sieg wurde lustig mit „Dolci strumenti", nämlich mit „un arpa e un lira" „O valoroso Dio" (à 4) gesungen, getanzt und mit Gesang „sopra liuti, tromboni, arpe, violini e cornette" abgeschlossen.

IV.: Musik von Caccini, Text von Strozzi: „Io che dal ciel cader farei la luna" à 6 Solo zur Laute gesungen und hinter der Bühne begleitet von „due lire, un basso di viola bastarda, un'arpa, un chitarrone, due leuti grossi, due piccoli, una traversa, un salterio, una violina, dann Chor von 6 Stimmen mit denselben Instrumenten, dann „Miseri abitator" à 4 von Bardi „melancholisch" von 5 Sängern „4 viole, 1 lira, 4 tromboni" aufgeführt.

V.: Malvezzi — Musik à 5 in 4 Teilen. 1) „Io che l'onde raffreno" von Vittoria Archilei solo gesungen mit Begleitung von „un liuto, chitarrone, lira arciviolata. 2) „E noi con questa bella" mit 5 Singstimmen, due leuti, un'arpa, un basso e un tenore di viola. 3) 3 Solostimmen. 4) à 6, 5 Singstimmen und 5 Instrumente. Zum Schluß „Organo di pivette, due liuti, un basso di viola, un chitarrone, un violino. Folgt Männersolo mit Chitarrone, dann Chor der Seelcute mit 7 Singstimmen und Instrumenten —, Tromboni, cornetti, dolzaine e fagotti."

VI.: à 30 rein instrumental: due chitarroni, due lire, quattro leuti, un basso di viola, un violino, dann zwei Chöre in Dialogform: „Godi turba mortal", der erste mit 6 Singstimmen, der zweite „al suono d'arpe, di cetere, e di bassi di viole". Nachher 24 Sänger mit quattro leuti, quattro viole, due bassi, quattro tromboni, due cornetti, una cetera, un salterio, una mandola, l'arciviolata lira, un violino: 3 Frauen u. a. — Vittoria Archilei, tanzten und sangen zu „chitarrina alla spagnuola, alla napolitana e un cembalino adornato di sonagli d'argento". Der Schluß bringt die Canzone von Cavalieri „Lassù nel bel sereno" à 6 in 8 Strophen, ein Madrigal von 6 Chören mit Instrumenten, zusammen bis 60 Mitwirkende.[31])

---

[31]) Bastiano Rossi — a. Malvezzi bei Vogel auch Solerti-Albori — a.a.O. 2. S. 15. — Descrizione dell'Apparato e degl'Intermedi fatti

Beim Vergleich dieser beiden Aufführungen fällt auf den ersten Blick die große Ausdehnung der Intermedien in dem zweiten Beispiel auf. Das einzelne Intermedium beschränkt sich nicht, wie im ersten Fall, auf eine einmalige musikalische Darstellung, sondern es zerfällt in mehrere Abschnitte, die inhaltlich verbunden sind. Diese Aufteilung erfolgt nach den Prinzipien 1) des Inhalts-bedingten, 2) der Abwechslung. Solo wechselt mit Chor ab, dieser mit rein instrumentaler „Sinfonia" etc. Das Wachstum der Intermedien im Laufe der Zeit, bis zur Eroberung einer selbständigen Form, ist hier offensichtlich.

Dieses Wachstum beschränkt sich aber nicht nur auf das formale, sondern es erstreckt sich auch auf das klangliche Element. Es wird erreicht durch eine zahlenmäßige und — im Bau der Instrumente liegende — klangliche Verstärkung der Instrumente. Um 1539 finden wir vier-, fünf-, sechsstimmige Stücke, 1589 sind sie sechs-, acht-, zwölf-, sogar dreißigstimmig; 8 verschiedene Instrumente waren dort die Höchstzahl, und das nur zum Abschluß, der wie üblich am kräftigsten gehalten war. Hier finden wir fast durchweg eine größere Besetzung bis zu 60 Mitwirkenden. In „Pellegrina" finden wir Gravicembali, Lire arciviolate, Chitarroni, Tromboni di basso, Violone di basso, große Lauten, Mandole, — alles Instrumente, die in die Tiefe dringen, den Tonumfang und auch die Fülle des Klanges vergrößern[32]). Sie spielen nicht nur sichtbar auf der Bühne, sondern auch hinter derselben zur Begleitung, verdeckt vor den Augen des Publikums — eine Sitte, die 1539 noch nicht bekannt ist.

Die große Zahl der Mitwirkenden ist auf einzelne Chöre verteilt. Die Klangfarbenwirkung, die hier durch den häufigen Chorwechsel entsteht, ist 1539 noch nicht vorhanden. Die beiden Chöre werden hier gleich besetzt und bilden dadurch zwei ausgeglichene Tongruppen. Die starke Ver-

---

per la commedia . . nelle nozze Don Ferdinando Medici. —

Der Saal war amphytheatralisch aufgebaut, ein Balkon für die Musiker bestimmt um „risponder, cantando all'armonia della Prospettiva". Mit der üblichen Bezeichnung „dentro" war vielleicht solcher Balkon gemeint.

[32]) Das Clavicembalo, im ganzen 16. Jahrhundert gebraucht, kommt als Stützinstrument zu besonderen Ehren, und wird bald unentbehrlich zur „perfetta armonia".

Aus demselben Grunde muß die Laute der klangvolleren und tiefer klingenden Chitarra, Chitarrone und Theorba weichen, die mit der Doppelharfe und tiefen Violen zu Generalblasinstrumenten wurden.

doppelung oder Vervielfachung in der Besetzung ergibt sich von selbst durch die Zahl der Musizierenden, die die Zahl der Stimmen in der Komposition beträchtlich übersteigen.

Auch die Wahl der Instrumente ist bei beiden angeführten Beispielen charakteristisch: Im „Commodo" wurde die Wahl der Instrumente durch zwei Prinzipien bestimmt: 1) Abwechslung — jedes Intermedium wird anders besetzt. 2) Anpassung der Instrumente an den Stimmungscharakter des Stückes: die Hirten werden von „Storte" und „Cornamuse" begleitet, die die Zeit als Volksinstrumente empfindet. (Anm. 50.) Im Solo der „Nacht" (im V. Inter.) spielen „Tromboni", die als dunkle, melancholische Instrumente gelten (s. Vasari — Trionfo d. Morte und II. Intermedium aus l'Amico Fido). Sonst war die Anordnung ziemlich gleichgültig und wurde nur unter dem Gesichtspunkt der Abwechslung behandelt.

Ganz anders in „Pellegrina": Hier kommt das klangliche Empfinden bestimmend hinzu. Sorgfältig sind die Instrumente zusammengestellt: Gravicembali, arpi, chitarroni zum Gesang mit „liuto". (Int. I) Lira mit arpa, un liuto und basso di viole (Int. I und II), arpi, lire, soprani di viole (Int. II) und als „dolci strumenti" lira und arpa (Int. III). Zum Solo (Int. IV) mit un liuto — Lire, basso di viola bastarda, l'arpa, chitarrone, leuti, salterio, une violina und nur eine traversa. Wo es auf eine Massenwirkung ankommt (I. Int. Sinfonie, III. Int. à 12, VI. Int.) sind die Instrumente entweder mehrchörig zusammengestellt oder in üblicher Weise gemischt, alsdann aber mit einer viel geringeren Zahl der Blas- als Saiteninstrumente. (Die Begleitung der Seeleute (Int. IV) mit Tromboni, Cornetti, Dolzaine, Fagotti erklärt sich ähnlich wie die der Hirten in Commodo aus inhaltlichen Assoziationen.)

Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Behandlung der Solopartien. 1539 begleitet sich Sileno selbst auf Violone[33]), eine Praxis, die verbreitet war und in den vielen instrumentalen Arrangements ihren musikalischen Niederschlag gefunden hat; oder es wird zum Solo eine Begleitung ausgeführt (Int. V und Einleitung). Oder es wird mit Begleitung eine beliebige aus dem Madrigal herausgegriffene Stimme solistisch gesungen. Dagegen singt in „Pellegrina" die berühmte Sängerin — Virtuosin — Vittoria Archilei zur Laute. Hinter der Szene wird sie durch ausgesprochene Akkord-

[33]) A. Schering — Z. J. M. G. Jg. XIII, S. 191.
[34]) Auch Haas — a.a.O. S. 128.

instrumente begleitet. Die begleitenden Instrumente sind hinter der Bühne angeordnet, um die Deutlichkeit des Gesanges und den schauspielerischen und dramatischen Gehalt der betreffenden Szene nicht zu beeinträchtigen. Auch ihre Zahl ist beim Sologesang (L'Amico Fido Int. I, III, IV u. a.) geringer als sonst. Diese kleine Begleitung steht in keinem Widerspruch zu der sonstigen Größe der Besetzung, denn sie kommt, in diesem Fall, aus dem Erfordernis des monodischen Prinzips heraus, das das Hervortreten der Singstimme verlangt.[34])

Alle diese Stilprinzipien, Fülle und Tiefe des Klanges, Mehrchörigkeit, Monodie, bilden sich im Laufe der Zeit heraus, und wenn sie auch die anderen früheren Möglichkeiten nicht ausschließen, so gewinnen sie doch immer mehr die Oberhand. An den Intermedien, die in diesen 50 Jahren liegen, kann man diese Entwicklung verfolgen. (Siehe Anhang.)

B. Alltagsmusik.

Die Musik an italienischen Höfen beschränkt sich nicht nur auf Aufführungen bei festlichen Anlässen, sondern wird auch im Alltag gepflegt. Im kleinen Kreis wird zum Privatvergnügen der Fürsten gespielt und gesungen. Diese Musik trägt einen so privaten Charakter — „secreta" wird sie oft genannt —, daß man nur wenig über sie erfahren kann.

Die Hofkapellen hatten die Pflicht, außer dem Musizieren bei feierlichen Gelegenheiten, auch privat im Zimmer des Fürsten — „nelle camere" — zu singen und zu spielen.

Von Fiorino wird berichtet, daß er an der Spitze aller Hofkonzerte in Ferrara stand — „capo di tutte le Musiche dell' Altezza sua, cosi publiche, come private, domestiche e secrete"[35]) (Anm. 51). Papst Leo X. hatte zum Privatgebrauch seine „musici e cantori segreti", die er selbst besoldete; manche der Sänger der Capella Julia waren gleichzeitig „Cantori segreti"[36]). In den Verordnungen für die Musiker ist die Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Musizieren beibehalten. Dies äußert sich darin, daß dieselben Musiker anders bei offizieller Gelegenheit und anders im Zimmer zu spielen und zu singen hatten. So übernimmt beim öffentlichen Musizieren in Lucca der erste Zinkenbläser den ersten Sopran, der zweite den zweiten Sopran, während sie im Zimmer je nach Anordnung ihres Maestro die Stimmen verteilen sollen[37]).

[35]) Bottrigari — a.a.O. S. 42.

[36]) Fr. X. Haberl — Die römische „Schola Cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger. VjfM. 3. 1887, S. 252 ff.

[37]) Nerici — a.a.O. S. 187.

Ähnlich sang Lorenzino Bolognese in Parma (1586) die Tenorstimme in der Sängerkapelle, aber Contralto im Zimmer.[38]) Der Grund dieser verschiedenen Rollen liegt wahrscheinlich in der kleinen Zahl und dadurch kleineren Auswahl der Ausführenden: die Unterscheidung der beiden Ausübungen ist dadurch klar umrissen.

Besetzungspraxis.

In der Besetzungspraxis spielt der Gesang mit Begleitung eine hervorragende Rolle; oft wird von Sologesang zur Laute berichtet.[39]) Auf dem Sommeraufenthalte der Fürstin von Ferrara, in Mesola, sang öfters Laura Perperara zur Harfe.[40]) (Anm. 52.) Auch die anderen berühmten Damen des estensischen Hofes gehörten zur privaten Musik des Fürsten; Tarquina Molza, Lucrezia und Isabella Bendidio, Anna Guarina[41]), Luzzascho Luzzaschi hat für sie die ersten Solomadrigale komponiert, die zur Aufführung am Hofe[42] bestimmt waren. Auch nahmen sie im Sommer an den täglichen Nachmittagskonzerten im Garten teil, in denen manchmal das Fürstenpaar mitwirkte: „L'organista con lo arpicordo (Luzzaschi wahrscheinlich), il Signor Fiorino con il lauto grosso, la Signora Livia con la viola, Guarina con un lauto, Laura Perperara con l'arpa und außerdem 3 Singstimmen."[43]) Ein anderes Mal (1577) singen sie mit einem Bassisten im Zimmer des Fürsten"[44]).

Für seine private Musik auf der Villegiatur bevorzugt der Herzog von Mantua die Kastraten, die „liuto" und „arpa" spielen mußten, offenbar, um sich selbst zum Gesang zu begleiten. Sie singen sowohl in der Kirche, wie im Zimmer.[45]) (Anm. 53.)

Ist das Musizieren nicht auf eine Person beschränkt, sondern nehmen mehrere daran teil, so ergibt sich von selbst eine willkürliche Besetzung, je nach Lust und Vorhandensein der entsprechenden Mittel. Die Besetzung ist rein

---

[38]) Canal — a.a.O. S. 43.
[39]) Sandberger — Beiträge S. 353.
[40]) Solerti — Ferrara — a.a.O. S. 33, 128, 234, 258.
[41]) Solerti — Ferrara — a.a.O. S. LXXII, Bottrigari — a.a.O. Seite 47.
[42]) Madrigali di Luzzascho Luzzaschi per cantare e sonare a uno, e doi e tre sopranni, fatti per la Musica del . . Duca Alfonso d'Este, Rom 1601, Vogel — a.a.O. I. S. 374.
[43]) Solerti — Ferrara — a.a.O. S. LXXII.
[44]) Solerti — Ferrara — a.a.O. S. LXI.
[45]) Canal — a.a.O. S. 45, 44.

vocal oder gemischt mit Instrumenten oder rein instrumental, wofür sich zahlreiche Darstellungen in der bildenden Kunst finden.

Im Jahre 1544 spielen beim Herzog von Mailand abends und früh vier Violen.[46]) Praetorius läßt einen Violen- und Flötenchor im Zimmer nur dann zu, wenn ein Mangel an Singstimmen und nur ein Regal vorhanden ist,[47]) dabei läßt er die Instrumente leise spielen.

Blasinstrumente — wenn auch im Hause nicht gern gesehen — werden manchmal herangezogen, besonders als Tafelmusik bei etwas offizielleren Gelegenheiten. Im Jahre 1566 wurde zu Ehren Ferdinands von Bayern in Ferrara im Nebenzimmer auf Zinken und Posaunen geblasen.[48]) Doch konnten auch diese Instrumente leise musizieren, denn man brauchte dazu nur die Posaunen mit „sordini" zu stopfen. Die Sitte des Stopfens war in Deutschland üblich, und da die Blasinstrumente aus Deutschland bezogen wurden, dürfte sie auch in Italien nicht unbekannt gewesen sein.[49]) Denn die Sanftheit und Milde des Klanges wird bei dem Musizieren im Zimmer ausdrücklich verlangt. Die Theoretiker treffen hier eine strenge Unterscheidung zwischen dem starken Klang, der für große Räume anzuwenden ist und zwischen dem des Zimmers, der sanft und leise sein soll. Diese Unterscheidung wird durch das ganze 16. Jahrhundert beibehalten und das nicht nur in Italien, sondern auch außerhalb seiner Grenzen.

So darf man wohl annehmen, daß das leise Musizieren viel mehr dem Ideal des Renaissancemenschen entspricht als der volle Klang der großen Besetzung, die ja auch — wie aus oben Gesagtem ersichtlich — erst zu Ende des Jahrhunderts zur Geltung kommt. Der Edelmann — il Corteggiano — verpönt jede Lautheit. Wenn er musiziert, soll er es in Gesellschaft ausgewählter Freunde zum eigenen Vergnügen tun, und nicht, um seine Künste den anderen vorzuführen. Es ist ein echtes Kammermusizieren, wenn die vier oder fünf Leute ihre gleichberechtigten Stimmen vortragen, ohne sich um die äußere Wirkung zu kümmern. Die persönlichsten Gefühle, Liebe, Freundschaft werden gemeinsam, oft mit leichtem Spott, in mehrstimmigen Madrigalen zum Vortrag gebracht. Diese un-

[46]) R. M. 34 — Filiberto de Savoja.

[47]) a.a.O. S. 142, 146. Es ist hier nicht zu vergessen, daß in der Zeit Praetorius ein Regal als Stützinstrument eine Selbstverständlichkeit geworden ist.

[48]) Sandberger — Beiträge S. 353.

[49]) Fritz Jahn — A.f.M. VII. 1925, S. 26, 29, 30. Monteverdi schreibt Sordini im „Orfeo" vor.

persönliche Art des Sichausdrückens wird im 17. Jahrhundert nicht mehr verstanden, sie wird als schulmäßig, langweilig und fremd empfunden. So erzählt Pietro d. Valle, daß man in seiner Zeit wenig Gelegenheit hat, Madrigale zu komponieren, denn man liebt das freie Singen und nicht das madrigalistische gebundene: „amando piu le genti di sentir cantare a mente con gli strumenti in mano con franchezza, che di vedere quattro o cinque compagni, che cantino ad un tavolino col libro in mano, che ha troppo del scolaresco e dello studio.[50]) In diesem Unterschied der Auffassung spricht sich der Gegensatz des Renaissance- und Barockgeistes besonders deutlich aus: das unpersönliche, maßvolle, ausgeglichene Musizieren des 16. Jahrhunderts und das solistische, affekt-getragene, dynamische des 17. Jahrhunderts.

Kapitel IV.

Wir haben gesehen, daß im Laufe des 16. Jahrhunderts neue Bestrebungen entstanden, die ein neues Klangideal herausbildeten und eine neue Ausdrucksweise verlangten. Die Entwicklung ging in der Richtung der Vergrößerung der Dimensionen, des Zusammenballens großer Klangmassen, der bewußten Gegenüberstellung der Klanggruppen. Das Bewußtsein des Klanges hat zur Scheidung zwischen dem Gesang und Instrumenten stark beigetragen, zu Ausbau und Verwendung einzelner Instrumentenfamilien verholfen. Im rein Musikalischen hat sich die Wendung vom Polyphonen zum Homophonen vollzogen. Durch Homophonie gestützt kam das persönliche Element, das Gefühlbetonte, Affektgetragene immer mehr zum Ausdruck. Die Monodie ward zum Hauptmerkmal des anbrechenden 17. Jahrhundert. Diese Wandlung des Musikideals konnte notwendigerweise auch für die Beurteilung der heranziehenden Instrumente nicht ohne Einfluß geblieben sein. Die Bedeutung und die Aufgaben der Instrumente mußten einen dementsprechenden Ausdruck nehmen.

Dies durchzuführen war die Sache einerseits des Instrumentenbauers, andererseits des ausführenden Musikers. Der Ausführende mußte zwischen den Instrumenten wählen und

[50]) Die Kammermusik des 17. Jahrhunderts ist auf einer ganz anderen, aus dem Geiste der Instrumente geborenen Musik entstanden. Abgedruckt bei G. B. Doni — a.a.O. B. II. S. 260.

die seinem Zweck entsprechenden heranziehen. Die Monodie, das Gefühlsmäßige, brauchte ausdrucksfähige, dem Gesang am nächsten stehende Instrumente, und diese Rolle konnten am besten die Violen erfüllen.

Schon das ganze Jahrhundert hindurch ist der Klang der Violen und Liren beliebt. Gerne stellt man ein Ensemble aus mehreren Violen zusammen. In Urbino im Jahre 1513 spielen 4 Viole (Anm. 56), ähnlich im Jahre 1544 früh und abends am Mailändischen Hofe, sie treten auch häufig in Intermedien und Maskeraden auf (Anm. 57). Im Jahre 1539 wurde zum Drama von Ann. Caro eine Komposition Luca Martini's zu Violenbegleitung gesungen[1]). Nach Giustiniani waren im 16. Jahrhundert Konzerte von Violen oder Flöten im Brauch.[2]) Das Violenensemble erwähnt F. De Monte in seiner Vorrede zu Madrigalen à 5, 1592: „sonandosi questi madrigale le mesi adiettro con le viole da gamba"[3]) und Galilei läßt seine fünfstimmigen Madrigale aus dem Jahre 1580: „sopra un corpo di viole" aufführen,[4]) denn nach seiner Ansicht sind sie — im Gegensatz zu „Cornetti e tromboni" — sehr gut „nelle camere" durch ihre Anpassung an die Singstimme (convenienza e proporzione) zu gebrauchen.[5]) Durch Theoretiker werden sie lobend erwähnt. Bekannt ist der Ausspruch Castigliones über die Schönheit des Zusammenspiels der 4 Violen[6]) und Ganassi und Ortiz widmen dem Gambenspiel ganze Lehrbücher.[7]) Das ganze Jahrhundert lang gibt es bekannte Geigenvirtuosen (Anm. 58) und auch die Unkostenlisten weisen auf diesen Brauch hin (Anm. 59). Zum Ende des Jahrhunderts steigert sich ihre Bedeutung, was besonders deutlich aus den Inventaren der Zeit zu ersehen ist. Während im Jahre 1520 die Zahl der Violen und Blasinstrumente ungefähr gleich war (Anm. 4), werden im Inventar des Hofes in Ferrara, im Jahre 1600 gegen 30 Violen genannt, neben Orgel das meist vertretene Instrument.[8])

Deutlich wird ihre Bedeutung von Cerreto im Jahre 1601 festgestellt: wenn vier oder fünf Violen (da gamba) zusammenspielen, gibt es eine „perfetta e soave armonia" und er mißt

---

[1]) Schwarz — A.f.M. II. S. 266.
[2]) Solerti-Origini — a.a.O. S. 125.
[3]) Vogel — a.a.O. I. S. 489.
[4]) A. Schering — Aufführungspraxis alter Musik, S. 79.
[5]) a.a.O. S. 142.
[6]) a.a.O. Cap. XIII. S. 87.
[7]) Regola Rubertina. 154 — Tractado 1553.
[8]) Valdrighi — Musurgiana 12, S. 59, 63.

ihnen genau so viel Bedeutung im Konzert bei, wie den Singstimmen und „strumenti da tasti". Und weiter sagt er: E che sia 'l vero, il concerto delle Viole da Gamba hanno acquistato il nome proprio delle voci cantabili,essendo tali voci più perfette delle voci artificiali, poscia che chiascheduna viola da Gamba da per se tiene il suo proprio nomo, quali si dicono, Basso, Tenore, Alto e Soprano."[9]) Tatsächlich werden im 17. Jahrhundert die Viole immer mehr herangezogen, sei es zur Begleitung des Gesanges, sei es in Kammermusik oder im solistischen Spiel. Im 17. Jahrhundert erlebten sie ihren großen Aufschwung.

Blasinstrumente.

Dieselben Gründe, aus welchen die Bedeutung der Geigen wächst, verursachen den Rückgang in der Bedeutung der Blasinstrumente, vor allem der Schalmeien, Posaunen und Trompeten.

Dieselben Inventare, die die Violen in großer Zahl bringen, zeigen nur wenige Bläser, und von diesen nur milde (Anm. 5,60) Zinken und Flöten. Die Piffari, Posaunen und Trompeten sind meistens Freiluftinstrumente und da ihr Klang laut ist, sind sie in adligen Häusern nicht beliebt. Der Herzog von Mantua, der nur „gli strumenti delicati" und gute Sänger liebt, verzichtet darauf, einen guten Zinkbläser zu haben, weil dieser sich von vier anderen Bläsern nicht trennen wollte, die der Fürst in seiner Kapelle nicht wünschte.[10]) Nach Galilei[11]) sollten „Cornetti" und „Tromboni" in Privathäusern ausgeschlossen sein: Sono i cornetti e i tromboni stati piuttosto ritrovati e introdotti, nei musicali concerti per necessita di soprani e di bassi, ò vogliamo dire per fare in essi corpo e strepito, ò vero per quello e questo insieme, che per alcun buono e necessario effetto che vi facciano: E che questo sia vero, osservate che non si odono per l'ordinario questi tali stromenti altrove, accette dove è necessità di voci si fatte. In quei luogi poi dove n'e copia ò à bastanza, non si sentono mai; intendo sempre dove si fanno musicali concetti per veramente gustare quella parte di buono che ha la musica di nostri tempi dato però che ella vi se ritrovi. Si udiranno bene molte volte nelle mascherate nelle scene, sopra le ringhiere delle publiche

---

[9]) a.a.O. S. 329.
[10]) Canal — a.a.O. S. 42 ff.
[11]) a.a.O. S. 142.

piazze per sodisfattione della plebe e del populo e contro ogni dovere ne corti e sopra gli organi de 'Sacri Tempi per le feste solenni (Anm. 62) . . . Non si odono mai queste tali strumenti nelle private camere de Gentilhuomini, Signori e Principi. . . dov' intervengano quelli che veramente hanno il giuditio, il gusto e l'ùdito purgato, imperochè da esse sono totalmente sbanditi . . ." Ähnlich äußert sich im Jahre 1628 Giustiniani[12]) „Trombe, Tromboni, Piffari . . . in Italia si usano nelli luogi e terre picciole nelle feste, e cosi anchè li concerti de Violini e nelle città grandi — nelle feste della gente bassa."

In Kompositionen behalten sie ihre volle Gültigkeit in der Besetzung der mehrstimmigen Werke; sie werden auch bei Schilderung der Kämpfe verwendet (Anm. 61), nämlich zuerst in den „Battaglie", die ihre instrumentale Besetzung durch die Blechbläser vorgeschrieben haben. (A. Gabrieli, Annibale Padovano.)

Auch zur Untermalung der bösen Eigenschaften und des Todes werden sie herangezogen: Schon Vasari erzählt, daß sie auf Grund ihres Klanges zum „carro del morto" ertönten. Noch öfters ist es der Fall bei der Theatermusik. In „Cofanaria" begleiteten Tromboni und Tamburi das Auftreten der bösen Elemente, ähnlich wie Tromboni und Basse di viole die Allegorien der schlechten Eigenschaften. Selbstverständlich werden sie auch sonst aus Rücksichten der Klangfarbe gebraucht und ihr durchdringender und drohender Charakter hat sich noch lange in den Opern des 17. Jahrhunderts, besonders in den Unterweltsszenen erhalten.

Stärker als alle bereits besprochenen Entwicklungsvorgänge kommt der geistige Umschwung um die Wende des Jahrhunderts in der Behandlung des Sologesanges zum Ausdruck. Hierauf konzentriert sich das Hauptinteresse und hier findet der neue künstlerische Wille seine stärkste Formung.

Wohl kannte man seit langem die Sitte des Solosingens mit Begleitung eines Instrumentes, gewöhnlich der Liren, Violen oder Lauten — die zahlreichen instrumentalen Arrangements und viele Denkmäler der bildenden Kunst sowie auch Beschreibungen bezeugen es zur Genüge. Auf der Bühne sehen wir den Sologesang schon im 15. Jahrhundert in geistlichen Schauspielen. In Hausmusik, in kleinem Gesellschaftskreis, bei der Tafel, im Theater, im Karneval auf der Straße,

[12]) Solerti — Origini — a.a.O. S. 126.

überall wurde zu einem Saiteninstrument gesungen. Nach der Ansicht Ganassi's waren die Laute und die 7 saitige Lira besonders zur Begleitung geeignet, weil auf ihnen die anderen Stimmen des Madrigals bequem gegriffen werden konnte[13]), während die Singstimmen solistisch und mit Verzierungen ausgeführt wurden. (Diese Art der Besetzung ist uns im Laufe der Arbeit schon oft begegnet.) (Anm. 52, 54.)

Auch Sologesang mit mehreren begleitenden oder vielmehr mitspielenden Instrumenten war, wie im vorangehenden Kapitel ersichtlich, verbreitet. Jedoch war die Bedeutung dieses Sologesanges und der menschlichen Stimme überhaupt, am Anfang des Jahrhunderts wesentlich anders als an dessen Ende. Denn am Anfang ist die solistische Besetzung nur eine der vielen Möglichkeiten. Am Schluß des Jahrhunderts aber wurde sie als das erstrebenswerte Ideal angesehen. Bezeichnend sind für die erste Auffassung die Meinung Castiglione's, der die Singstimme lediglich als „ornamento e grazia" für die Instrumente betrachtet, und die Ansicht Ganassi's der sogar eine Hinzuziehung der Instrumente zur Singstimme verlangt. Er behauptet, daß dadurch die Singstimme farbiger wirkt, und daß nur die Instrumente gut die Natur nachzuahmen vermögen[14]).

Stellt man daneben die Ansicht des Artusi aus dem Ende des Jahrhunderts, der das Nachahmen der Singstimme den Instrumenten „più che puotè"[15]) empfiehlt, oder des Zacconi, der behauptet, daß die Instrumente „tutti sono fatti per imitar la voce"[12]) neben die des Castiglione und Ganassi, dann tritt der Unterschied der Auffassung deutlich hervor.

Auch Zarlino gehört zu den modern denkenden Theoretikern, indem er sagt: „Onde senza dubbio alcuno, allora con maggior diletto si ode un' Harmonia e un Concento de voci che il Concento, che nasce da qual si voglia Istrumento"[17]). Von der Steigerung der Bedeutung des Sologesanges handelt auch der Bericht Vincenzo Giustinianis über seine Jugendzeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Für den Gesang mit Instrumentenbegleitung kamen als Kompositionen vor allem die Villanelle napoletane in Betracht, welche man

[13]) Modo di sonare piu parte con il Violono unito con la Voce. Regola Rubertina 1547, Lett. II.
M. Schneider — Zur Geschichte des begleit. Sologesangs, Kretzschmar Festschrift 1918.
[14]) Fontegara 1535 C. I.
[15]) Delle imperfezzioni della moderna musica. Ven. 1600, S. 5 b,
[16]) Prattica di Musica 1596. I. S. 212 e. XXXVIII. [12 b.
[17]) Istituzioni — a.a.O. S. 166.

besonders in Rom nachzuahmen versuchte . . . Schon kurz nach 1575 verbreitet sich die Sitte des Sologesangs mit Begleitung, mit einer neuen Virtuosität ausgeführt. Giov. Andrea napol., G. C. Brancacci, Aless. Merulo Romano gehören hierzu. Es wurde auch für Solo komponiert. Bald ergibt sich eine Mischung des Villanellen- und Madrigalstiles, z. B. bei O. Vecchi, Giachet Wert, Luzzaschi, Gesualdo da Venosa . . . „a segno tale che dimeravano talvolta i giorni intieri in alcuni camerini . . . a questo solo effetto"[18]).

Mit der Entwicklung des Sologesanges wächst die Bedeutung des Textes. Schon Ganassi (s. S. 51) verlangt in der Aufführung eine gewisse Anpassung zur Stimmung des Stükkes, der „musica allegra e mesta"; das Instrument, in diesem Fall die Viola, soll den Sologesang forte, piano, „mediocramente, come serva alle parole" begleiten[19]).

Viele andere Theoretiker wie Ingegneri, Galilei und besonders Zarlino legen einen großen Wert auf die Deutlichkeit des Textes (Anm. 55). Aus diesem Grunde empfehlen sie zur Begleitung des Sologesanges die Orgel, Laute, Lira und beschweren sich darüber, daß der Lärm der verschiedenen Instrumente und das Musizieren „senz alcun giuditio e senza discrezione" die Worte übertönen, und eine „confusione" hervorrufen[20]). Daß tatsächlich zum Ende des Jahrhunderts in der Aufführungspraxis die Instrumente eine Singstimme in nur einer kleinen Zahl begleiten, um den Text nicht zu verwischen, haben wir schon im vorigen Kapitel gesehen. Diese Richtung äußert sich auch in der rein musikalischen Faktur der Kompositionen. Die Tonmalereien heben immer mehr die Bedeutung der Worte hervor. Sie beschränken sich jedoch nicht auf bloße äußerliche Ausmalung der einzelnen Worte, wie z. B. Jubel, Lachen, Sinken, Steigen, sondern sie wollen von Innen heraus dem Inhalt des Textes gerecht werden, sodaß man bald von einer wortgezeugten Musik sprechen darf.

Auch entstehen spezielle Kompositionen für Solostimmen mit instrumentaler Begleitung, Luzzascho Luzzaschi schreibt für solche Besetzung seine Madrigale, Galilei komponiert Sologesänge zum Text von Dante und Klagelieder Jeremias[21]).

Immer größer wird die Zahl der berühmten Sängerinnen

---

[18]) Discorso sopra la musica de 'suoi tempi 1628 — bei Solerti-Origini — a.a.O. S. 106 f.

[19]) Regola — a.a.O. L. II.

[20]) Istituzioni — a.a.O. S. 92.

[21]) Dommer-Schering — I. Aufl. S. 266, auch Solerti-Origini — a.a.O. S. 145.

und Sänger, die ihr Virtuosentum zu immer reicherer Entfaltung bringen. Im Kastratentum findet diese Entwicklung ihre höchste Blüte.

Der monodische, solistische Gesang, die affektgetragene, persönliche Ausdrucksweise nimmt hier ihren Anfang, um sich schnell über ganz Europa zu verbreiten und auf Jahrhunderte hinaus die Musik mitzubestimmen.

Anhang.

Um eine Übersicht über Theatervorstellungen, an welchen auch die Musik einen Anteil hatte, zu gewinnen, seien hier die wichtigsten, — ohne Rücksicht auf ihre dramatische Form — zusammengestellt.

1471 wurde in Florenz „Orfeo" von Poliziano mit vielen Musikbeilagen aufgeführt. In inhaltlich gehobenen Stellen wirkte ein Chor mit[1]).

1513 — Calandra (s. S. 55, Anm. 56).

1515 in Venedig — Miles gloriosus mit Musik[2]), woran verschiedene Compagnien (Immortali) teilnahmen. Zuan Paolo wird als Buffone erwähnt[3]).

1518 in Vatican wurden „Suppositi" von Ariost vorgestellt, mit Intermedien nach jedem Akt, in denen „pifari, cornemuse, 2 corneti, viole, leuti, l'organeto", mit „un flauto" und eine Singstimme erklangen. Auch ein Konzert von Singstimmen wurde veranstaltet, das aber das Gefallen nicht in dem Maße erregt hat, wie jenes mit Instrumenten[4]). Die Dekorationen soll Rafael entworfen haben[5]).

1531 „Gli Ingannati" in Siena[6]).

1536 in Venedig „Il Sacrificio" mit Musik der Violen[7]).

1539 „Il Commodo" s. S. 57.

1541 Die Tragödie „l'Orbecche" mit Musik von Alfonso della Viola[8]).

---

[1]) Solerti — a.a.O. Albori.
[2]) Bonaventura — Saggio storico sul teatro mus. 1913, S. 25.
[3]) Ancona a.a.O. II. S. 119, Venturi — a.a.O. S. 221.
[4]) Valdrighi — Mus. a.a.O. S. 47.
[5]) E. Müntz — a.a.O. S. 422.
[6]) Bonaventura — a.a.O. S. 25.
[7]) Celler — a.a.O. S. 19.
[8]) Solerti — R. M. X. S. 210.

1544 „Il Furto" von Ambra in Florenz von einer Akademie aufgeführt[9]).

1545 „L'Ingannati" mit Instrumenten und Gesang[10]).

1548 „Calandria" in Lyon von italienischen „Comici" aufgeführt. Sologesang begleitet von „due spinette e 4 flauti d'Alemagna", dann Sologesang mit Begleitung. Zu Allegorien des I. Interm. musizieren hinter der Szene 4 Singstimmen, 4 violoni da gamba, 4 flauti d'Alemagna. Andere Intermedien wechselten ab in Größe und Art der Besetzung, sie waren komponiert im madrigalesken Stil von Piero Mannucci[11]).

1553 in Mantua „I Suppositi" von Ariosto mit Intermedien von Piffari und Cornetti von Hercules Gonzaga komponiert[12]).

1554 kommt die erste Favola Pastorale mit Musik von Alfonso della Viola. „Il Sacrificio" in Ferrara auf[13]).

1555 in Rom in Scuola San Pietro eine Vorstellung mit Intermedien „di voci e suoni e instrumenti de più sorti"[14]).

1558 in Neapel „l'Alessandro" von Piccolomini, unter musikalischer Mitwirkung des Scipione delle Palle und G. Leonardo dell'Arpa[15]). Die Strophen wurden auf eine Art „mezzo tra cantare e recitare, ad ora, ad ora, nel chiuder de' versi, intonando, non già sonando gli instrumenti" vorgetragen. Nachher wurde ein Madrigal gespielt und gesungen[16]).

Die Intermedien sind in Neapel erst in dieser Zeit aufgekommen, die Zeitgenossen berichten über sie „da poco venute in uso".

1560 wurde von Lasca die Tragödie „Gelosia" gespielt, mit Chören und Intermedien mit Musik. Im ersten hörte man Madrigale, im anderen Dialoge der Chöre, auch Dialoge zwischen Solo und Chor[17]).

Zur Hochzeit der Margerita d'Austria wurde eine Komödie von Pier Francesco de Medici „L'Aldosio" aufgeführt, es wurde eine besondere Empore für Sänger und eine zweite für „Gravicembali, organi e altri instrumenti simili" aufgebaut[18]).

---

[9]) Ancona — a.a.O. S. 169.
[10]) Bonaventura — a.a.O. S. 25.
[11]) Solerti — Raccolta di studii critici, Florenz 1901, S. 693 ff.
[12]) Haberl. K. m. J. 1886, S. 33.
[13]) Solerti — R. M. X. S. 216.
[14]) Ancona — a.a.O. I. S. 358.
[15]) Croce — I teatri, S. 26.
[16]) Percopo in Rassegna critica della lett. ital. V. 19. 1914, S. 85.
[17]) Gianini — a.a.O. S. 248.
[18]) Vasari — a.a.O. Bast. Aristotele.

1561 in Ferrara im Karneval eine Vorstellung mit einem Tournier verbunden: „Il Castello di Gorgoferusa et il monte di Feronia", in welchen „cantavano a piena voce canzoni amorose e Madrigaletti", dieses wurde „quando con flauti, quando con leuti, quando con viole, quando con voci sole, quando con tutte, ciò meschiato insieme, o in tutto, o in buona parte" aufgeführt[19]).

1565 In Ferrara Aufführungen mit 57 Musikern[20]).

1565 In Florenz „Le Pellegrine" mit Musikintermedien[21]) und „Marianna"[22]).

1565 „La Cofanaria" von d'Ambra, mit Intermedien von G. B. Cini in Florenz. Als Einleitung hörte man ein Konzert von „4 Gravicembali doppi, 4 viole d'Arco, 2 tromboni, 2 tenori di flauti, 1 cornetto muto, 1 traversa, 2 leuti. Im Intermedium[1]): hörte man eine „ballata" von Striggio, in drei Strophen eingeteilt; die zwei ersten à 8, wurden auf der Bühne gesungen, und hinter der Bühne von „2 gravicembali, 4 violoni, leuto mezano, corneto muto, trombone, 2 flauti diritti" begleitet, die dritte Strophe à 5 von allen gesungen und begleitet hinter der Bühne von „2 gravicembali, leuto grosso, sotto basso di viola, aggiunto sopra li parti, soprano di viola, aggiunto anch'egli, flauto similmente aggiunto, 4 traverse, trombone. Im Interm. 2.): Musik à 4 von Striggio gesungen mit 4 Sängern mit „4 leuti, lirone, viola d'arco", „dentro — 3 gravicembali, leuto grosso basso, viola soprano, traversa contralto, flauto grande tenore trombone, cornetto muto", der die „quinta parte aggiunta di soprano" spielte. Interm. 3.): Madrigal à 6 von Corteccia, zuerst gesungen, dann gespielt mit: „5 storte, 1 cornetto muto und 8 Singstimmen, die die Soprane und Bässe verdoppelten. Interm. 4.): Böse Elemente mit „2 tromboni" und „2 tamburi", alle Stimmen durch Sänger doppelt besetzt und begleitet von „2 tromboni, 1 dolzaina, 2 cornetti ordinarii, 1 cornetto grosso, 2 tamburi".

5.) à 5 von Striggio: 1 Solosänger-Sopran mit „4 violoni" und „dentro 1 lirone" und „4 tromboni".

6.) Massenszene mit Satiren mit Volksinstrumenten. Es wurde unter Gesang, Instrumentenspiel und Tanz ein Stück von Corteccia à 4 aufgeführt, jede Stimme wurde vervierfacht und dazu kamen „2 cornetti muti, 2 tromboni, 1 dol-

[19]) Anonym 1566, S. 13 b.
[20]) Haberl — a.a.O. 1886, S. 34.
[21]) Giovan Maria Cecchi — Commedie inedite, Florenz 1855, S. 1.
[22]) Solerti — R. M. X. S. 210.

zaina, 1 stortina, 1 lirone, 1 lira, ribechino, 2 leuti". Im Ritornell spielten und sangen alle, bei Tanz aber sangen nur 8 Sänger mit Begleitung einer „lira" und „lirone".

Der Saal war zum Musizieren gut geeignet[23]).

1565 zu derselben Hochzeit in einer nicht genannten Komödie hörte man im Vorspiel eine Musik von Zinken und Posaunen hinter Bühne aufgestellt, später auf der Bühne eine Sologeige, mit einer Begleitung des Chores mit Zinken und Posaunen und stillen Pfeifen, die wieder hinter der Bühne spielten. Im 1. Interm. Sologeige mit Chor, darauf wurde mit Lauten, Geigen, Zinken und Posaunen dasselbe wiederholt. Im dritten Interm. sah man mit Gesang, Posaunen, Zinken und großen Flöten. Im vierten — 4 Geigen, 1 Solostimme, im fünften sangen 12 Nimphen und 12 Satiren zu großen krummen Pfeifen, wahrscheinlich Zinken, Posaunen, Pfeifen[24]).

1566 „Troiane" mit Musik von Cl. Merula[25]).

1567 zur Taufe der Leonora, der Tochter des Fürsten von Florenz wurde die Komödie „I Fabii" mit Intermedien von A. Striggio gespielt. 1. à voce pari à 6 von sechs gesungen, gespielt von 5 Dolzaine e 1 Trombone. 2. Solosopran und Solobaß im Dialog und dentro ertönten 3 Gravicembali, 3 Liuti, 4 Tromboni, 4 Viole d'arco, 2 Flauti, 1 Traversa: nachher ein Madrigal à 10 von zehn Sängern ohne Instrumente gesungen. 3. à 8: 4 Soprane, 4 bassi di viole, 4. à 5: 5 Sänger, 1 Storta per basso, 2 Tromboni, 2 Cornetti muti. 5. Madrigale à 5 in zwei Gruppen: oben gesungen und gespielt von 4 Viole 1 Cornetto, 2 Tromboni, 1 Lire, 1 Liuto; unten antworteten im Madrigal à 4 — vier Singstimmen, 2 Tromboni, 3 Flauti; dann hörte man alle zusammen, d. i. = 21 Mitwirkende in einer Canzona à 6, dann wurde eine Canzona von 9 gesungen. 6. 29 Musiker in einer Canzona à 6: 2 Cornetti, 4 Tromboni, 6 liuti, 1 basso e 1 soprano di Viola, 2 flauti, 1 Traversa, mehrere Singstimmen[26]).

1574. In Venedig zu Ehren Heinrich III.[27]) wurde von Cornelio Frangipani „la Tragedia" durch die Gelosi aufgeführt mit Musik von Claudio Merulo. Dieser äußert sich darüber folgendermaßen: „Questa mia tragedia fu recitata con quella maniera che si ha più ridotto alla forma degli antichi: tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concenti, quando soli, quando accompagnati, ed in fin il coro

[23]) abg. bei Musical Antiquary. B. 3. 1911—12. S. 45.
[24]) Sandberger — Beiträge — a.a.O. S. 352.
[25]) R. M. X. S. 211.
[26]) Bonaventura — a.a.O. S. 132.

di Mercurio era di sonatori che avevano quanti varii istrumenti che si sonarono giammai, li trombetti introducevano li Dei". Die Chöre waren durch Amazonen und Soldaten dargestellt: der Prolog wurde zur Laute vorgetragen[28]).

1579 hat eine Vorstellung der „Sbarra" — einer Mischung von Turnier und szenischer Darstellung — stattgefunden. Ein Theater wurde aufgebaut, „molte voci e infiniti strumenti" in der Komposition von Al. Striggio waren zu hören: Caccini sang als Solist-Tenor zur Begleitung der eigenen und vieler anderer „viole" ein Madrigal von Piero Strozzi, mit Text von Rucellai. Auf dem dazu gehörenden Bilde von Bella sehen wir einen Sänger, eine Viola da gamba und ein Blasinstrument[29]). Ein ähnliches Turnier auf der Bühne zeigt eine Abbildung der Szene des Theaters in Vicenza. Auf beiden Seiten der Bühne auf Erhöhungen einer Mauer sieht man zwei Orchester: So wie es zu erkennen ist, sind es Geigen verschiedener Größe. Auf der Bühne selbst findet ein Kampf — eine Moresca, Ballet? — statt. Im Hintergrunde, in der Mitte sieht man eine Kniegeige, links eine große Kniegeige, eine Trompete (?), und ein Spinett, eine kleine Kniegeige, einen Musiker, der als mehrere Lauten verkleidet ist und selbst eine spielt. Rechts sieht man genau dieselbe Gruppierung[30]).

1585 in Vicenza „Ödipus". Die Chöre bestanden aus je sieben Personen auf jeder Seite mit den Dirigenten in der Mitte[31]). In „Amico fido", „Pellegrina", „Zingana", die unter der Mitwirkung der Gelosi aufgeführt wurden, herrschte die „Praeponderanza di balli e musiche".

In Florenz wurde 1585 die Komödie „L'Amico fido" von G. Bardi aufgeführt. Die Intermedien waren, wie folgt: 1. Sologesang mit Begleitung der Viole, Liuti, Gravicembali e Organo di legno. Musik war von Alessandro Striggio. Darauf folgte ein Madrigal mit Liuti, Viole, Arpi e Traverse gespielt, dazu ertönte Gesang. 2. Int.: Zur Schilderung der bösen Elemente gebrauchte man hier „tromboni" und „bassi di viuole", als Begleitung zum Gesang, der zuerst solistisch und nachher von mehreren Singstimmen zu derselben Begleitung vorgetragen wurde. Musik war von Al. Striggio. 3. Interm.: Solo-

---

[27]) Nolhac — a.a.O. S. 133.
[28]) Solerti — Albori — a.a.O. I. S. 36.
[29]) Gualterotti — Feste nelle nozze del . Francesco Medici 1579. S. 20, 25.
[30]) Duchartre — a.a.O. S. 47.
[31]) Solerti — Albori — a.a.O. I. S. 47.

gesang „al suon d'un liuto e d'un'arpa" wiederholte sich bei zwei aufeinanderfolgenden Szenen; zu der dritten, die im inhaltlichen Zusammenhang zu den anderen stand, ertönte die Musik der Singstimmen „in su liuti, arpi, cornetti muti, tromboni e dolzaini". Zum Schluß deses Intermediums sang hinter der Szene ein Chor mit Begleitung der oben aufgezählten Instrumente, wobei auf der Bühne dasselbe gesungen und getanzt wurde. Die Musik war von Chr. Malvezzi. 4. Sologesang zum „suon di liuti" und weiter wieder ein Sologesang „al suono di liuti, arpi, tromboni, e traverse". Zu denselben Instrumenten wurde nachher im Chor gesungen. In der nächsten Szene sang der Chor im Wechselgesang, worauf zum Tanz „dolcissima degli strumenti si sentive la Sinfonia", Musik von Malvezzi. 5. Sologesang — „al suono di liuti, d'arpi, e gravicembali". Nachher sang der Chor mit denselben Instrumenten, zu welchen jedoch „tromboni e flauti grossi" hinzukamen, Musik von Alex. Striggio. Interm. 6. Hirtenmassenszene in 2 Chören aufgeteilt mit Gesang „al suono di liuti, d'arpi, dolzaine, zampogne, bassi, tenori e soprani da viuole, flauti, traverse, tromboni, cornetti torti e diritti, ribechini, e flauti grossi. Es folgte ein Sologesang „al suono di liuti e d'arpi. Nachher sangen und spielten alle zusammen auf den genannten Instrumenten. Die Musik war von Giovanni Bardi[32]).

Charakteristisch ist hier, daß die Intermedien aus mehreren Szenen bestanden, die inhaltlich verbunden, eine Handlung darstellten.

1589 „Il Pellegrina", s. S. 57 ff.

[32]) Bastiano de'Rossi-Descrizione del . . apparato e . . intermedii fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle, Nozze Don Cesare d'Este e . . Donna Virginia Medici, Firenze 1585.

Literaturverzeichnis.

Ambros, A. W.: Geschichte der Musik, IV., Leipzig 1909.
d'Ancona, A.: Sacre rappresentazioni, Firenze 1872.
— Origini del teatro in Italia, Torino 1891.
— Due farse del sec. XVI. in Curiosa lett. 1882.
Archiv für Musikwissenschaft, Leipzig.
Arteaga, S.: Le Rivoluzioni del teatro musicale ital., Bologna 1783.
Artusi, G. M.: Delle imperfettioni della moderna musica, Venetia 1600.
Bandello: Novellen, München 1920, Lucca 1554.
Baldini B.: Vita di Cosimo Medici, Firenze 1578.
Baldinucci: in Classici ital. B. VIII.
Belgrano: in Arch. stor. Ital. S. III, B. XIII, XIV 1871, delle feste e de giuochi dei Genovesi.
Benacci, A.: Le ultime feste et apparati . . fatti in Fiorenza nelle nozze del ser. Gran Duca di Toscana, Bologna 1589.
Bertolotti, A.: La musica in Mantova, Milano 1890.
Bonaventura, A.: Saggio storico sul teatro mus. ital. 1913. Livorno.
Borghi, C.: Il Maggio, Modena 1848.
Borghini: in Raccolta di lettere sulla pittura, Rom 1757.
Bottrigari, H.: Il desiderio overo de Concerti di varii strumenti musicali, Berlin 1924.
Brenet, M. La musique dans les couvents de Femmes, Paris 1898.
Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien. 1908.
Cambiagi Gaetano: Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per. . . San Giovan. Batista, Florenz 1766.
Canal, P.: della musica in Mantova, Venezia 1881.
Canti carnascialeschi, Trionfo, Carri e Mascherate, Milano 1883.
Canzoni per andare in Maschera — in Biblioteca di letter. popul. ital. 1882, Ferrari.
Canzoni overo Mascherate carnasc. di. G., B. Ottonajo, Florenz 1560.

Chants de Carneval Florentins. P. M. Masson, Paris 1913.
Cantù Ces.: Storia universale, Torino 1888.
Castiglione, B.: Il Cortegiano, Firenze 1854.
Castello di Gorgoferusa et il monte di Feronia. Carnevale in Ferrara, 1566..
Cecchi: Commedie inedite, Firenze 1818.
Cecchino Cartaio: La magnifica ed onorata festa . . in Siena . . 1546. Siena 1879.
Celler, L.: Les origines de l'opéra, Paris 1868.
Cellius, E.: Wahrhaftige Beschreibung zweier Reisen 1599. Tübingen 1604.
Cerreto Scipione della prattica musica, Neapel 1601.
Chilesotti, O.: Saggio sulla melodia popul. di Cinquecento, Milano 1889.
Clementi: Il carnevale romano, Rom 1899.
Dini da Colle: Trionfi e feste fatti nella città di Pisa per l'entrata in essa dal Duca di Toscana, Ferdinando Cardinale Medici, Firenze 1588.
Cervoni da Colle: Descrizione de la felicissima entrata del ser. D. Ferdinando de'Medici Cardinale, Gran Duca di Toscana, nella città di Pisa, Firenze 1588.
Croce Benedetto: I teatri di Napoli. 1926.
Crusca — Vocabulario 1612.
Davari, St.: La musica a Mantova in Riv. stor. mantovana, I. 1885.
Dentice, L.: Duo dialoghi della musica. Rom 1553.
Dommer-Schering: Handbuch der Musikgeschichte. 1868 und 1914. Leipzig 1923.
Doni, A. F.: La libreria. Venedig 1550.
Doni, G. B.: Trattato della Musica Scenica. Rom 1640. Lyra Barberina 1763.
Doren: Florentinische Wirtschaftsgeschichte. Stuttgart 1908.
Duchartre, P. L.: La Comedie italienne 1924.
Fineschi, V.: Della feste e della processione del Corpus Domini in Firenze. Florenz 1768.
Florimo, Fr.: Scuola mus. di Napoli. Napoli 1880.
Fontana: Il sontuoso apparato, fatte della Brescia nel ritorno dell Cardinale Morosini, Brescia 1591.
Forcella, V.: Feste in Roma nel pontificato di Paolo III. 1534—1545. Rom 1885.
Frati, L.: La vita privata di Bologna, Bologna 1900.
Galilei, V.: Dialogo della musica antica e della moderna, 1581.

Ganassi, S.: Regola Rubertina, Leipzig 1924.
— Fontegara, Venedig 1535.
Gandolfi, R.: La capella musicale della Corte di Toscana, in K. J. M. G. 1909.
Gaspari, G.: Catalogo della biblioteca del Liceo mus. di Bologna. Bologna 1890.
— La Musica in Bologna.
— L'arte music. in Bologna al XVI. sec. in Atti di storia patria per la Romagna, S. II. B. 1.
Gerstfeldt: Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. 1906.
Giambullari: Apparati e feste nelle nozze .. Duca di Firenze. 1539.
Gianini: Origini del dramma musicale, in „Propugnatore" S. N., B. VI, I. 1893.
Giornale di erudizione artist. B. III, 1874. — Memorie di musica civile in Perugia.
Gori: Le feste fiorentine, Florenz 1927, 1930.
Gotti, A.: Le feste di San Giovanni in Firenze, Florenz 1887.
Graf, C. M.: Die Musik im Zeitalter der Renaissance, 1905.
Graf, R.: Die Feste der Republik Venedig. Klagenfurth 1865.
Guasti Ces.: Le feste di San Giovanni Bat. in Firenze, Firenze 1884.
Haas: Aufführungspraxis in H. d. M.
Haberl, Fr. X.: Die römische „Schola Cantorum" und die päpstlichen Kapellsänger. Vj. f. M. B. III, 1887.
Hülsen: Delineatio und Abbildung aller fürstlichen Aufzüge, Württemberg 1617.
Istituzioni e monumenti dell'arte music., Milano 1931.
Kinkeldey, O.: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910.
Kiesewetter, R.: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig 1841.
Landucci, L.: Ein florentinisches Tagebuch 1450—1516 in „Das Zeitalter der Renaissance", I. S. B. 5. 1912, B. 6.
Lapini, Ag.: Diario fiorentino, Florenz 1900.
Lasso Orlando: Sammelbände.
Lavignac: Encyclopédie de la musique, Paris.
Leichtentritt, H.: Was lehren uns die Bildwerke des 14. bis 17. Jahrhunderts in S. J. M. G. B. 7. 1902.
Ludwig, G.: Molmenti-Vittore Carpaccio. Mila. 1906.
Lomazzo: Trattato dell'arte de la pittura 1584.
Maffei, Sc.: Verona illustrata, Milano 1825.
Magrini, A.: Il teatro olimpico 1847, Padua.

Malespino: Novelle, Venedig 1609.
Maylender: Accademie d'Italia, Bologna 1929.
Mazzi, C.: La congrega dei Rozzi di Siena, Florenz 1882.
Mellini, Dom.: Ricordo intorno ai costumi .. del .. Cosimo I, Flor. 1820.
Michiel, J. B.: Origine des fêtes venitiennes, Venise 1817.
Modius: Pandectae triomphales, Frankfurt a. M. 1586.
Molmenti, P.: La vie privée à Venise, Venise 1882.
— La storia di Venezia nella vita privata, Bergamo 1927.
— D'un antica forma di rappresent. teatrale Veneziana.
de Montaigne, M.: Giornale di viaggio in Italia, nel 1580 e 1581.
Morelli, J. und Gennari: Delle pompe nuziali già usate presso li Veneziani e li Padovani. Venedig 1819.
Morigi, P.: La nobiltà di Milano, Milano 1619.
Müntz, E.: Raphael, Paris 1881.
Negri Ces. Trombone, Nuove inventioni di balli, Milano 1604.
Nerici, L.: Storia della musica in Lucca, Lucca 1879.
de Nolhac, P. und A. Solerti: Il viaggio in Italia di Enrico III. 1890.
Nuovo Archiv. Veneto B. XIII., Gas. Contarini, 1907.
— N. S. B. 17. d. Venturi — Le compagnie della Calza 1909 I.
Ortiz Diego: Tratado de glosas. 1553.
L'Ordine della festa con la felice entrata et il gran trionfo fatto per la venuta dei grani, Rom 1550.
Pastor. L.: Geschichte der Päpste. Freiburg im Br. 1906, 7.
Pèrcopo, Er.: in Rasegna crit. della letter. ital., 1914–15,
— Descrizione degl. intermezzi, eseguiti nella rappres, dell'Ales, del Piccolomini a Napoli. 1558.
Petracchi, L.-Constantini, L'accademia degli Intronati di Siena, Siena 1928.
Pigafetta, F.: Descrizione d. Comitiva e Pompa con cui. fu ricevuta l'Ambasciera d. Venezianí, 1585—1854.
Praetorius, M.: Syntagma, 1615—20. Neuausg. Leipzig 1916.
Prunières: Ballet de Cour en France, Paris 1914.
Rabelais: Lettres et écrits divers, Paris 1929.
Reumont, A.: Lorenzo de Medici, Leipzig 1874.
Ricordi storici delle feste fatte in Firenze per nozze prinipesche, 1868.
Rivista musicale italiana, Torino.
Rolland, R.: L'operà en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris 1895.

— Musiker von Ehedem. München 1927. Oper vor der Oper 1904.
Rossi Bast. de: Descrizione dell'Apparato e degl'intermedii, fatti per la commedia rappres. in Firenze — nelle nozze di Ferdinando Medici e Cristina di Loreno. 1589.
— Descrizione del magn. Apparato e de'meravigliosi intermedii fatti per la commedia . . . in Firenze . . nelle nozze . . Don Cesare d'Este e la Donna Virginia Medici, Firenze 1585.
Rota, G.: Lettera nella quale si descrive l'ingresso d. Morosina Morosini Grimani, prencipessa di Vinetia, Venedig 1597.
Rumor, S.: Accademie in Vicenza. 1892.
Sachs, C.: Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe, Berlin 1910.
— Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Berlin 1930.
Sandberger, A.: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. München 1924.
— Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di Lasso. 1894/5. Leipzig.
Sansedoni, A.: Lettera, Siena 1868.
Sansovino, Fr.: Venetia città nobilissima et singolare, Ven. 1581.
Sanuto, M.: I diarii. Venetia 1879—1903.
Sberti, A. B.: Degli spettacoli e delle feste . . in Padova 1565.
Scamozzi: L'origine dell'accademia Olimpica di Vicenza, Vicenza 1822.
Schering, A.: Aufführungspraxis alter Musik.Leipzig 1931.
— Die niederl. Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912.
— Z. I. M. G. 1911/12.
— Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance. Leipzig 1914.
Schneider, M.: Die Anfänge des Basso continuo, Leipzig 1918.
Schwarz, R.: Die Frottole im 15. Jahrh. im V. f. M. 1886.
Solerti, A.: Gli albori del melodramma, Milano 1904.
— Le origini del melodramma, Torino 1903.
— Musica ballo e drammatica alla Corte Medicea, Florenz 1905.
— in Raccolta di studii critici — La rappresentazione della Calandria a Lione nel 1548. Florenz 1901.
— Ferrara e la corte estense nelle seconda metà del sec. XVI. 1891.

Steinmann: Das Geheimnis der Medicigräber des Michel Angelos. Leipzig 1907.
Torchi: L'arte musicale in Italia, Milano 1897.
della Torre, Arn.: Storia dell'Accademia platonica di Firenze. Florenz 1902.
Trojano Mas.: Dialoghi, Venezia 1569.
Valdrighi: Capelle, concerti e musiche estensi, in Atti e memorie di storia patria per le prov. modenesi e parmnensi.
— Capelle, concerti e musiche di Casa d'Este dal sec. XV.—XVIII. in Musurgiana 12. Modena 1884.
della Valle, P.: Della musica dell'età nostra. 1640.
Vasari: Le vite, Monnier, Florenz 1853.
Vatielli: Arte e vita musicale a Bologna. 1927.
Venezia e le sue lagune — Della musica in Venezia. I. 1847.
Veronensis Onuphrii Panvinii — De ludis Romanorum veterum. Venet. 1600.
Vicentino Nic L'antica musica ridotta alla moderna prattica. Rom 1555.
Vigo, P.: Carlo V. in Siena, Bologna 1884.
Vogel, E.: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Berlin 1892.
Weinmann, K.: Parmensische Musiker, in Kretzschmarfestschrift 1918.
Weisbach, W.: Trionfi. Berlin 1919.
v. Winterfeldt, C.: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834.
Zacconi: Prattica di musica. Venezia 1596.
Zarlino, G.: Istituzioni harmoniche. Venezia 1583.

Anmerkungen.

1) In Bologna im 15. Jahrhundert spielten täglich abends vor dem Palast „otto pifferi e un quaccarino, poi otto musici con tromboni e cornetti (Frati — a.a.O. 189, Vatielli in RM. 28. S. 648).
2) Über die Pflichten der Gemeindemusiker erfahren wir: In Perugia sollten sie „cantare e sonare in piazza" u. a. der „Citarista di palazzo" Andrea d'Angelo fiorentino, — „tutte le feste di estate". In den Jahren 1483-4-5 sollte Angelo Maria „improvisi e cantin piazza tutti i giorni festivi" von Mai bis September: „Debeat in platea magna . . cantare de improviso cantilenas Romanorum antiquorum aut alias notabiles". (Memorie di musica civile in Perugia in Giornale di erudiz. artistica. — B. III. 1874. S. 146.)
   In Genua sollten die Bläser „mentre il Doge ascoltava la messa nella R. Capella „und einige Monate im Jahre auf dem Platz vor dem Palast spielen, und sonst zu verschiedenen Festen das Volk mit einer „Sinfonia" erfreuen. (Belgrano in Arch. stor. ital. S. III. B. 13. 1871 — delle feste e dei giuochi dei Genovesi.) In Lucca, „in chiesa, in piazza, sopra organi, a spose, a pasti, serenate e altri casi" Nerici a.a.O. S. 187.
3) In Florenz, am Hofe Cosimo I. waren: Franc. Corteccia seit 1539 bis 1574 Aless. Striggio, Stef. Rosetto, Mattia Rampollini, bis 1587 M. Mauro, Ant. Pace, Christ. Malvezzi (Gandolfi in K. J. M. G. 1909. S. 168) und (Vogel Marco da Gagliano in V. f. M. 1889, S. 396). Von Cosimo erzählt man, daß er sich die „canzoni e madrigaletti" auf Täfelchen hat eingravieren lassen, um sie auch während des Badens in Arno singen zu können. (B. Baldini — Vita di Cosimo Medici, Firenze 1578, S. 85.)
4) 1520 sind es „l Dolzaina, l flauto, l viola da mano", 7 verschiedene „viole da archo, 1flauto grande, 1 liuto grande, 1 clavicembalo, 1 violone grande, 3 flauti grandi da contrabasso, 1 torno da flauti. (Valdrighi. Mus. a.a.O. S. 47.) 1530 viele Violen, Flöten, besonders Querflöten erwähnt.
5) Nach Bottrigari, also im ausgehenden 16. Jahrhundert waren es: cornetti, tromboni, dolzaini, piffari, viole, ribechini, lauti, citare, arpe e clavicembali, organo fatto à chrozolla un clavacembalo grande, con tutti i tre generi armonici. Auch werden viele Sänger genannt (a.a.O. S. 40).
6) Gleichzeitig wurden nach päpstlichen Rechnungen viele Musiker belohnt: „Tre sonatori de arpa, tamburino, violetto", welche zu St. Johannesfeier vor dem Papste gespielt haben. Zu Tisch spielten „Cantori, trombetti e altri Musici". Im Jahre 1521 bekamen die Sänger „pifari" und „trombetti" des Papstes eine Gratification. (Müntz-Raphael S. 427 und Pastor — a.a.O. S. 400.)
7) Widmungen für die Akademien von Pallavicino — 1579, Portenaro —1560, Ingegneri —1587, Marenzio —1582, 1595, Morari 1587, J. Wert 1571. (Vogel — a.a.O.)

8) Von der Accademia filarmonica wurden besoldet: G. Nasco, Portenaro, Ruffo, Bonzanino, Canaterò, Aless. Romano, Vitrean Fiamengo. (Maylender a.a.O. II..S. 389 f.)

Von Akademien, die unter anderem auch die Musik pflegten, sind noch zu erwähnen: Constanzi in Vicenza gegr. 1556 (Maylender — a.a.O. II. S. 115). In Siena — „Filomeli", die 1588 zum Cecilienfest im Hause des Simone Hodi musizierten, denn es war „per li tempi adietro usanza di celebrare quel giorno oltre che non musicali concerti, ancora col recitare in chiesa". Ein „Re di festa" sorgte für die Musik und das Banquett (Mazzi — a.a.O. S. 365. B. II.).

„Accordati" hatten zum Abzeichen Saiten- und Blasinstrumente und ein offenes Notenbuch (Mazzi II. S. 346). In Vicenza führten die zur Akademie „Nuova compagnia" angehörenden Adligen „honorati esercizii et virtuosi intrattenimenti di lettere, di cavalleria e die musica" auf. (Rumor a.a.O. S. 10.) Auch in der platonischen Akademie wird öfters musiziert und das Bild von Veronese „Die Hochzeit zu Canaa" mit der Gruppe der Musiker soll die platonische Akademie darstellen. (A. d. Torre-Platon. Akademie S. 161, 788, 813.) Die Akademien erwähnt auch A. F. Doni in der „Libraria" (S. 152).

9) Theatervorstellungen wurden auch von der Acc. filarmonica oft veranstaltet, besonders die Favole pescatorie. Von Pastoralen waren es „Alceo" von Ongaro, „Aminta" von Tasso, „Tirrheno" von Pona u. a. (Maylender B. II. S. 392). Von „Amorevoli" in Parma wurde von Niccolo Secchi „gl'Inganni" 1569 mit Intermedien aufgeführt. (Maylender. B. I. 175), von „Pellegrini" — „musicali e cantabili i cori delle tragedie" von G. Parabosco. (Maylender B. IV. S. 247). Von „Intronati" „Ingannati" in Neapel, die „cura della musica e degli accordi degl'istrumenti" übernahmen. 1550 „Philenia" mit Musik von Venafri, aufgeführt unter Mitwirkung des Dentice der als Falsetist auftrat: Bass war Branaccio. (Croce — a.a.O. S. 23). Die Accademia Olimpica in Vicenza spielte zur Ankunft Wilhelms III. in Mantua zum Empfang des Kardinals Grimani, und auf Befehl des Senats für die japanischen Gesandten. (Magrini — a.a.O .S. 70). Sie führten auf außer „Ödipus" 1557 — „L'Andria", 1564 „Mandragora", auch andere Schauspiele in Jahren: 1562, 60., —61, 74 auf. (Magrini — a.a.O. S. 14 ff.).

10) Die Instrumente, die in den Konzerten der „Filomusi" teilnahmen, waren „Manacordi, Liuti, Chitarroni, Pandore, Tromboni e Cornetti, Pifferi, Flauti, Violoni, Viole e Violini". Auch Solo- und mehrstimmiger Gesang. (Banchieri bei G. Gaspari — La musica in Bologna. S. 12.)

11) „Compagnia della Calza" veranstaltet 1525 eine Mascherata, an welcher Ruzzante teilgenommen hat. Zu einer Hochzeit in demselben Jahr tanzten sie auf Bucintoro zum Klang der „trombe e di pifferi". Immer hören wir von „trombe e piffari", die sie offenbar selbst besaßen. (Venturi a.a.O. S. 162 f., 169, 184.)

Im Karneval 1541 bauen sie auf dem Canal Grande „La Machina del mondo" (Eine Bühne auf Gondel), wo 200 Mädchen mit Begleitung von etwa 100 Instrumenten tanzten. (Sansovino — a.a.O. S. 152, 188.)

Im selben Jahr führen sie zum Himmelfahrtstag „Serenate musicali" auf den von Tizian entworfenen Maschinen. (Venturi — a.a.O. S. 187) auf, wo „Commedie.. con musica e concerti,

composte da Pietro Aretino" dargebracht wurden. Auch nehmen sie teil an den Intermezzi von Ruzzante „mit soni e canti", im Jahre 1530 u. a. (Venturi — a.a.O. S. 164, 187).

12) Die Maskenzüge der „Scolari" haben im Jahre 1538 mit „liuti, violoni, arpe e cornamuse", auf Wagen stattgefunden. (Frati — a.a.O. S. 121.)

13) Sie gaben 1593 in San Vito ein Konzert; manche wurden besonders gelobt und mit Namen erwähnt, darunter zwei, die die Tenorstimme, zwei, die Sopran sangen „sonatrici di cornetto", die „tenore da viola" und „contralto" und auf „organo" gespielt haben. (Artusi — a.a.O. Solerti-Ferrara — a.a.O. S. LXVI.)

14) Überhaupt sollen in Venedig überall Musikinstrumente vorhanden gewesen sein und — nach dem zeitgenössischen Sansovino — überall, wo sich einige Musiker zusammenfanden „si fanno concerti singolari in ogni tempo". (Sansovino — a.a.O. S. 139.)

15) In seiner Widmung schreibt Bandello an eine adlige Frau: voi . . su le vostre rime fate ii canti e quelli maestrevolmente composti, con isnodata e velocissima mane sonate e col suono accempagnate la soavità de la vostra voce (B. III, 11). Ein anderes Mal heißt es: „chi sonava, chi cantava".

16) Marietta Tintoretto stellt sich auf einem Selbstbildnis mit einem Notenbuch in der Hand, gestützt an ein Klavier, dar. (Molmenti — a.a.O. S. 111, la vie.)

17) Im Jahre 1540 wurde im Hause Tizians bei Tisch musiziert mit „diverse armonie e musiche di voci e di istrumenti". (Molmenti „Venezia" — a.a.O. II. S. 122.)

18) Vasari spricht oft von Privatkonzerten; Sansovino berichtet von sog. „Ridotti"-Privatgesellschaften, wo erzählt, diskutiert und musiziert wird. (a.a.O. S. 169.)

In Bologna wurde Herzog Ferdinand von Bayern in Privathäusern mit Musik empfangen. (Sandberger-Beiträge — a.a.O. S. 353.) In Mailand und in Parma stammen viele Sänger und Instrumentisten aus adligen Häusern. (Morigi — a.a.O. S. L. III. S. 302 ff., K. Weinmann-Parmensische Musiker, in Kretzschmarschrift S. 169.) Im Hause Felicini's (gest. 1536) hatten Konzerte von „liuti, violle, dolsemelle, ciavasembali, manacorde, organi, violunni, pifari, cornitti, e multi altri istromenti e canturi" stattgefunden. Im Garten einer Privatvilla hörte man „dolci canti e suoni di lire, di cornetti, e di tromboni". (Frati — a.a.O. S. 190, 218.)

— Kapitel II. —

19) Castiglione berichtet dem Fürsten Federico Gonzaga, daß „Leone X dal Castello vedeva maschere, musiche e moresche". (Clementi — a.a.O. S. 168.)

20) Ein Brief aus Venedig von Franz. Melchior berichtet: Eine Mascherata hat 1587 (Götter und Türken wurden dargestellt) stattgefunden mit Trombe an der Spitze des Zuges und mit „Musiche di varii instrumenti". Sie ging gegen das Dogenpalast „ove cantarono e sonarono varie fantasie" (Molmenti — a.a.O. B. II. S. 443).

Aus Florenz gibt es Berichte aus dem Jahre 1569. Eine Mascherata aus 1565 „delle Bufale" mit 10 Maskengruppen, die mit Gesang und Instrumenten herumging „fattasi notte al suono

dei propri strumenti ciascuna mascherata . . . giro per tutta la città facendo serenate e baldorie" (Gori — a.a.O. II. S. 147, 172), Lapini — Diario S. 151.

1584 „Palio delle Bufole" mit „Cornamusa e pifferi" (Mellini — a.a.O. S. 119).

Auch aus den Jahren 1546, 1549, 1574 hören wir von Maskaraden mit Musik (Mellini a.a.O. S. 120). Die allgemeine Sitte der Heranziehung der Musik zu Mascherate wird in der zeitgenössischen Chronik Spazzini's bestätigt (Vatielli a.a.O. S. 67).

21) Abbildung der Trionfi von Gir. Mocetto in Venturis: „Arte" 1914. Auch Tituszug von Marcanton um 1510 und Onuphr. Panvini Veronensis-de ludis veterorum Romanorum, Venedig 1600.

22) Von einem Triumfzug mit 13 Wagen in antiker Aufmachung wird aus Rom 1520 berichtet: Zünfte nahmen daran teil „trombette, tamburi" und a. werden genannt (Pastor — a.a.O. B. IV. S. 419, II, 718).

Aus 1541 in Rom: „Giuco di canne . . sopra mule sonavano timpani grandi e dui puffoni et trombetti". Ähnlich im Jahre 1521 (Archivo Ven. B. XIII. 1907. S. 25 — Contarini).

Im Jahre 1545 in Rom ein Triumphzug von 14 Wagen. Nach jedem Wagen schritten die Zünfte mit „trombe, tamburi e zuffoli". Hinter dem Wagen folgten 331 Reiter mit 13 „trombetti" auf Pferden. Dann wieder „4 trombetti, 4 trombe torte all'antica" und ganz am Schluß eine „Musica de cornetti", „timpani, cimbali e crotali" die im Wagen waren (Clementi — a.a.O. S. 196, Forcella-Feste in Roma S. 87 ff.).

„Trombetti" begleiten die 8 Triumphwagen in Florenz zur Taufe des Sohnes von Francesco Medici 1577, „allegramento sonando, con belle e allegre musiche". Sie führen den Zug in die Kirche (Lapini — a.a.O. S. 195 f.).

Im Jahre 1512 hat in Bologna zu Ehren des Kardinals San Severino ein Triumphzug stattgefunden, wo in einem „carro" „quattro suonatori di liuto, viole e altri strumenti" sich befanden (Frati — a.a.O. S. 172).

23) Die Komposition von Zarlino wurde ein Jahr später zur Vermählung des Dogen mit adriatischem Meer aufgeführt, weil sie „per la musica e per le voci" sehr gut gefiel (Nolhac — a.a.O. S. 169). In Unkostenlisten werden die „Musici" und die „Tamburi e Trombete" getrennt aufgezählt; auch „7 Pifres du Prince, Trompettes d'argent, organistes et chantres de s. Marc" sind erwähnt. Die „alabardieri e loro musica" wurden belohnt (Nolhac — a.a.O. 247, 251, 167).

24) 1571 feierte Venedig den Sieg über Türken: die ganze Nacht hörte man bei den damals dort ansässigen Deutschen die Musik der „Pifferi" „di trombe squarciate, tamburi" und auf der „pergoli del Fontico" — dem Handelshaus der Deutschen — „si fecero diversi e rari concerti di musica'. Maskenzüge mit Instrumenten zogen durch die Stadt (Sansovino a.a.O. S. 158 f.).

25) In Lasso B. X. sind zwei Stücke aus der Commedia dell'arte vorhanden: Nr. IV. 22, Dialog Pantalone's und Zanni Nr. IV, 6, die Don Diego-Gestalt. Beide in München von Lasso ausgeführt. (Trojano — a.a.O. S. 147).

26) Zum Feiertag „Madonna d'Agosto" in Siena 1546 bliesen „Trombetti di Palazzo" und „Pifferi" und „Trombe de Città". La magnifica Festa . . in Siena. 1879 Brief Cecchino-Cartaio. S. 13,

21, 24, 28. Am Vorabend der hg. Ursula 1516 spielten in Venedig am Rialto und S. Marcoplatz die Trompeten und Pfeifen (Ludwig-Molmenti — a.a.O.).

27) Nach einem Manuskript „modo di andare in processione nel. sec. XV—XVI' war es in Florenz Sitte, in Prozessionen 8 Trombe d'argento, 6 Trombe d'argento lunghe, 1 Nacchere, 1 Ciambenelle di bronzo, 4 Pifferi, 2 Tromboni d'argento" zu gebrauchen (Gori — o. c. I. S. 157), also ähnlich wie in Venedig.

28) Eine Verordnung aus dem Jahre 1454 läßt „sei cantori" an der Prozession teilnehmen, Vorstellungen auf der Straße und Plätzen aufführen und „musiche di salmi" ertönen (Gaetano Cambiagi — a.a.O. S. 65 ff. S. 70).

29) Eine Übersicht der Feste zu San Giovannitag gibt Gori (B. I. S. 15): 1. religiöse Feier: Prozessioni, Sacre Rappresentazioni, 2. Civile: conviti, nozze, mostre, maggiolate, serenate, danze, rappresentazioni profane, luminare, fuochi, trionfi; 3. milit.: tornei, giostre, caroselli; 4. Ginniche: Giucho del Calcio, palli, corse di cocchi, baccanali; 5. Populari: mascherate, cacce, balli, baldorie usw.

30) In Jahren 1588—89 berichtet ein Diario, daß 4 trombe gespielt haben, und auf einer Bühne „un grande strumento, di tasti, tutto intarsiato" erklang. Am nächsten Tag auf dem für den Fürsten vorbereitetem Gerüst ist eine Tribüne für Musiker aufgebaut worden, von wo nachher musica di cornetti e di tromboni zu hören waren (Caesare Guasti — le feste di San Giovanni in Firenze, Florenz 1884, S. 66, 71, 72).

Zu Fronleichnam in Florenz 1521 hörte man im Zuge „suonatori" und „pifferi" (Vin. Fineschi-Della festa e della processione del Corpus Domini, Florenz 1768, S. 35).

31) Sacre Rappresentazioni . . „San Giorgio", „Conversione della Maddalena mit „Violino, Viola, Liuto", „Abramo ed Agar" — Schluß instrumental gebracht. Musikintermezzi in „Miracola di nostra donna" mit trombe, „Sansone"-tamburi, „Saul"-trombe, und andere Instrumente, „Rapp. dell. Natività mit Intermedien „di voci e suoni e strumenti di più sorti". 1583 — die „Gründung der Kirche" wurde ganz mit Singstimmen und Instrumenten begleitet (Ancona-Origini a.a.O. 1891, I. 398 ff., 519, 358, 361 f.).

32) Unter vielen anderen aus verschiedenen Gegenden Italiens kamen aus Siena Tromboncino mit seinem Sohn, Pamphilo und Caesar della Croce-sonatori di Trombone — 1547 waren 3 Harfenisten, 1549 Christophano da Parma mit drei Söhnen, alle mit „Viuole", 1570 –4 Violoni, 1588—6 Violini aus Bologna und Modena. 1590—3 Violini, 1592 waren ihrer 10 Stück. Alle wurden von der Gemeinde belohnt (Nerici o. c. S. 385 ff.).

33) Eine kunstvolle Bearbeitung eines Mailiedes aus dem 16. Jahrhundert ist bei Bonaventura R. M. 24 abgedruckt. Sie stand auf dem Programm einer Akademie, daher die kunstvolle Faktur. Ein Chor wechselt mit 3 Solostimmen ab, der Chor ist meistens akkordisch gesetzt, dagegen Soli mit Imitation, Tempowechsel, syllabische Deklamation, einfache Melodik (S. 288, 293).

34) 1565 bei „Trionfo de' Sogni" wurde auf den Hauptstraßen von Florenz eine 3-stimm. Canzona „or che la rugiadosa alba" genannt (Vasari B. XIII. S. 300).

35) Eine andere Ausgabe gibt es aus dem Jahre 1560: „Canzoni overo

mascherate carnascialeschi di G. B. Ottonaio ite per le case a nozze e fuori.

36) In Ferrara wurden 1565 zum Abschluß des Karnevals — nach dem Bericht des zeitgenössischen Canigiani eine Mascherata mit „madrigali vecchi e udite, a vari spropositi" von 16—18 „voci e strumenti" in einem Wagen, aufgeführt (Solerti-Ferrara S. LXXXVI).

37) Sängerkapellen hatten 20—30 Mitglieder, die auch nicht alle bei derselben Gelegenheit gesungen haben (Venedig, Rom). In Rom 1533 in päpstlicher Kapelle waren ihrer -24, dann -33, 1553 wieder -24, 1586 -21, 1594 -26, 1624 -36 (Haas — a.a.O. S. 108 f.).

38) In Mantua besitzt der Fürst eine eigene „Compagnia dei piffari (Bertolotti a.a.O.).

39) Auf dem Holzschnitt von Hoggenberg: Einfahrt Karl V. und Clemens VII. in Bologna 1530 sehen wir 12 Posaunen, dann 2 Pauken und 2 Posaunen.

40) In Piacenza hörte man früh und abends die Musik der „Piffari" (Montaigne-Giornale di viaggio in Italia nel 1580—81, S. 545). Manchmal ist die Zahl der Bläser sehr beträchtlich. In Bologna 1487 zur Vermählung Lucrezia d'Este mit Bentivoglio hörte man überall „Canti e suoni", den Zug führten 100 „trombetti, 70 pifferi e tromboni corni, flauti, tamburini e cennamelle (Frati — a.a.O. S. 188).

Für Cristina di Lorena 1589 „Tromboni, Piffari e Cornetti" (Ricordi storici), 1589 kommen aus der Gemeinde Musiker mit Trombe e Piffari (Gori o. c. II. S. 171). Bei Hochzeiten immer Bläser (J. Morelli-delle solennita e pompe nuziali, Venedig 1743).

Ähnlich in München zur Begegnung der fürstlichen Braut 1568 — Tromboni, Taballi, Trombe, Corni, Tympani e Tamburi. Es waren mehr wie 100 Bläser, denn jeder Fürst und Gesandte hatte in seinem Gefolg ihrer eine große Zahl (Trojano — a.a.O. S. 28).

In Venedig spielten 1533 Blasinstrumente auf Gondeln (Sanudo — a.a.O. B. 57, S. 66), 1541 „Trombetti, Piffare, Cornette" auch auf der Giudecca zum Festessen, das auf der Straße stattfand, während zum Tanz „Piffari e Violoni" einluden (Sansedoni S. 8, 10).

1557 auf den Schiffen, auf den darauf aufgebauten Gerüsten, spielten „Piffari continuovamente" zum Tanz (Sansovino S. 154ff.).

41) Auch die Krönung der Dogaressa war ein guter Anlaß zum Musizieren, zu Serenaden und Schauspielen. Ein Bild aus dem Ende des Jahrhunderts zeigt solches auf einer Gondel aufgebautes Theater. Wir sehen hier drei Geigen verschiedener Größe und auf den begleitenden kleinen Gondeln Trommeln und Trompeten. Wir haben auch eine Beschreibung, die dieselbe Festlichkeit bringt. Lettera nella quale si descrive l'ingresso d. Morosina Morosini Grimani, Principessa di Venetia (Rota 1597).

Kapitel III.

42) In der Abhandlung „Dialoghi" von 1565—6 findet De Sommi die Intermedien für die Gesamtheit des Stückes gefährlich. Dafür gibt er als Beispiel ein Stück, wo zum Gesang der 8—10 Menschen noch Instrumente wie „cetera, violetta, flauto, arpicordo" hinzukommen. In Tragödien bleiben sie wenigstens im Zusammenhang mit der Handlung (Ancona, Origini — a.a.O. II. S. 420 ff.).

43) Das Publikum will De Sommi (s. o.) am Anfang der Vorstellung mit „trombe e piffari" oder einem anderen „Istromento Strepitoso" aufrütteln, eine Sitte, die noch lange in der Oper ihre Spuren zurückgelassen hat (Ancona — a.a.O. II. 415).

44) In Urbino spielten in der Herberge — auf Veranlassung des Württemb. Hertzog, — bei Bewahrung seines Incognito — „Lauten, Geigen, Pfeiffen, Cittern" usw. (Cellius — a.a.O. 43). Oft treten die Bläser sogar in Mehrzahl auf: auf dem Hofe des päpstlichen Nuntius in Bologna spielten immer vor dem Essen „Trummeten, Posaunen, Zincken", ja sogar eine Heerbauke ist vorhanden. Zum Empfang des Württ. Fürsten kamen vor dem Essen „Lauten und Geigen, Zinken und Posaunen" vor, und nach dem Tisch 4 Posaunisten und 4 Zinkenbläser, die zunächst abwechselnd und dann zusammen spielten. Am Schluß hörte man die Schweizer Garde mit „Pfeifen" und „Trummen" (Cellius — a.a.O. S. 47 ff.).

45) Am ersten Tag der Hochzeit spielte bei der Tafel die Kapelle „varii concerti di instrumenti di fiato, di corde e di voci (S. 33). Ein anderes Mal zum Nachtisch ein Stück in 2 Teilen à 24 mit 8 viole di braccio, 8 viole di gambe, fagotto, cornamusa, cornetto muto, cornetto alto, cornetto grosso storto, fiffaro, dolzaina, trombone grosso. Zum 1. Gang wurde rein instrumental gespielt, dann mit Hinzutreten von 8 Sängern wiederholt (S. 111 f.). Am anderen Tage eine 5 st. Motette gesungen und eine Komposition von Catharina Willaert aufgeführt: I. Teil von allen Sängern, II. von 4 Solostimmen, III. im Chor. Auch J. Kerle und Trojano waren zu hören (123 f., 127).

Einmal bei Frühstück haben 40 Musiker eine Motette von Striggio mitgemacht, 8 tromboni, 8 violi d'arco, 8 flauti grossi, instrumento da penna, liuto grosso und Singstimmen (Trojano S. 146).

Ein Hochzeitsessen aus dem Jahre 1529 in Ferrara wird folgendermaßen beschrieben: Beim ersten Gang: Musik von Alfonso della Viola, Gesang mit 5 viole d'arco, gravicembalo di due registri, 1 liuto, 1 flauto grosso, 1 mezzano; 2.: Madrigale mit 4 Solostimmen gesungen. 3.: Dialoge à 8 in 2 Chören, beide mit 1 liuto, 1 viola, 1 flauto d'Allemana, 1 Trombone. 4.: Musik von Alfonso della Viola, 5 Sänger, 5 viole d'arco, 1 ribechino, 1 viola („orchesca") per contrabasso, 1 dolzaina per contrabasso, 1 storta, 2 flauti mezzani, 1 organo a piu registri, 1 cornetto sordo. 5.: 5 tromboni, 1 cornetto. 6.: Gesang Ruzantes mit Canzonen und Madrigalen alla Pavana. 7.: 2 dolzaine, 1 stort, 1 cornetto grosso, trombone. 8. 5 Violen, 1 strumento da penna, 1 flauto grosso, 1 lira, 1 trombone, 1 flauto d'Alemana. Zum Schluß 4 flauti d'Alemana und zum Tanz-pifferi (Schering-Aufführungspraxis S. 67).

46) Im rein Klanglichen findet oft eine Gegenüberstellung der Bläser- und Streichergruppen statt. Heinrich III. wird in Venedig 1574 durch „due mano di piffari oltre li tamburi e trompette, poi doi altri di lironi" begrüßt, welche abwechselnd spielten. (Nolhac-Solerti S. 117, 316.)

47) Am Anfang der „Cofanaria" ein Konzert von 4 Gravicembali, doppi, 4 viole d'arco, 2 tromboni, 2 tenori di flauti, 1 cornetto muto, 1 traversa, 2 leuti.

48) In Intermedien des „Orfeo" haben mehrere Chöre wechselseitig musiziert. (Negri — a.a.O. 285.)

1589 in Florenz zur Ankunft Cristina duchessa di Toscana drei Chöre auf dem Platz vor der Kirche (Solerti-Albori I. S. 43.
In Florenz in Sta. Maria del Fiore, bei Messa Pontificale, musizieren 5 Chöre: 2 bei den 2 Orgeln, die fortwährend spielten, 3-er am Chor; 4 an kunstvoll verfertigten Wolken mit 7 Musikern: 1 violino, 2 liuti, 4 Sänger. Oft hörte man alle 5 Chöre zusammen. (Le ultime feste et apparati. Bologna, Benacci 1589.)

49) Nelle Chiese e altri luoghi spatiosi e larghi, la musica composta à quattro voci fa poco sentire anchora che siano molti Cantanti per parte, non dimeno e par varietà e par necessità di far g r a n d e i n t o n a t i o n e in tali luoghi si potra comporre Messe, Psalmi, Dialoghi e altre cose da sonare con varii stromenti, mescolati con voci; e per far maggiore intonatione si potrà anchora comporre à 3 c h o r i. (L. IV. C. XXVIII, S. 85.)

50) Als pastorale und Volksinstrumente werden vor allem Storte, Cornamuse, Zuffali, Chitarre, betrachtet. So z. B. im Jahre 1513 (Ancona II S. 85). In „Mascherate" 1574 in Händen der Hirten sind Carnamuse, Cetera, Piva (S. 23) zu sehen. Siehe auch Intermedien 1539, I. 1566, III.

51) Einmal wird aus Ferrara berichtet, daß während bei einem großen Empfang im Saal getanzt wurde, man in der anticamera der Fürstin eine Stunde lang musizierte. Solerti-Ferrara — a.a.O. CII ff.)

52) In Mesola wurde auch auf verschiedenen Instrumenten zum Gesang gespielt und immer ertönte die Musik zur Tafel. (Discorsi di A. Romei in Solerti-Ferrara S. 33, 128, 234, 258.)
Zum Empfang Heinrich III. in Venedig 1574, gab es im Zimmer des Königs ein Konzert, wahrscheinlich unter Zarlino's Führung. Nach den Unkostenlisten wurde eine Martha Tedesca mit ihrem Mann für das Spiel auf Laute und Viola und Gesang, belohnt. Es ist möglich, daß die beiden Berichte auf dasselbe Konzert zurückzuführen sind. (Nolhac-Solerti S. 251, 135.)

53) Dem kranken Fürsten von Ferrara 1592 „canta" Giulio Romano (Caccini) (Valdrighi Musur. 53).

54) 1529 in Ferrara hat zu Tisch Madonna Dalida eine Komposition von Alfonso della Viola solo mit Begleitung von „quattro altre voci" gesungen. (Ancona-Origini II, S. 121.)
1554 in „Sacrifizio" Sologesang des Priesters S. auch K. III. (Abgedruckt bei Solerti-Albori I, S. 127. Isacchino ebreo spielte Laute und sang den Sopran. (Canal — a.a.O. S. 49.)

Kapitel IV.

55) Galilei verlangt die Deutlichkeit des Textes, nicht verunstaltet durch den Lärm der Trommel oder der Blechbläser, wie es oft der Fall ist. (a.a.O. S. 88 ff.). Ingegneri findet die menschliche Stimme deswegen so günstig, weil die Worte deutlich zu verstehen sind. (R. M. X. S. 221 f.)

56) In „Calandra" von Bibiena 1513 hörte man ..musica nascosta di quattro viole e poi quattro voci con viole, che cantarono una stanza con un bello aere di musica quasi una oratione ad Amore." (Ancona a.a.O. II. S. 104.)
In Rom spielen zum Empfang des Gesandten zu Tisch „Viole e Archi" (Ancona-Origini S. 102, II.).

57) 1574 im Ballet haben in einer Mascherata „4 Viole da braccio" zur Einleitung gespielt. (Negri a.a.O. S. 226.)
1548 nehmen am Konzert im Konvent S. Dominico in Modena „i violini" teil. (Valdrighi-Musurgiana 11.)
1544 und 1545 wurde vor Emanuele Filiberto di Savoia viel mit „Violons" musiziert, in verschiedenen Städten Norditaliens (R. M. 34, S. 241 ff.)
1545 in Brescia „Compagnie des Violons".
Auf einem Holzschnitt begleiten die Gondeln der Dogaressa 3 Geigen verschiedener Größe (s. Anm. 41).

58) Auch gibt es viele bekannte Violenspieler: Alfonso della Viola, Oratio della Viola, Francesco d. Viola; in Mantua am Hofe 1597 — 7 gute „Sonatori d. viola" (Atti a.a.O. S. 462).

59) Die Dokumente des estensischen Hofes erwähnen in den Unkostenlisten speziell die Violen. Im Jahre 1566 sind „violini Nr. 5" erwähnt, welche durch 15 Tage zu den Hochzeitsfeierlichkeiten spielten. (Valdrighi. Mus. S. 51.)

60) Cerreto Scipione berichtet in seiner „della prattica" über mehrere berühmte Instrumentisten: 4 Sonatori del liuto, 2 die 7-saitige Chitarra, Cimbalo, 4 die Viole d'arco, 5 die Lira in gamba, 3 die „Arpa a due ordini" spielten und dagegen nur 4 Bläser, d. i. „suonatori di tromboni, ciaramelle e cornetti" (S. 155).

61) Ganassi: „la Trombetta si fara il vero effetto cerca lo inanimar i corazi nel fatto delle arme overo alla battaglia" (Lettione II. C. 16).
„I Tromboni" werden manchmal „Istromenti assordanti" genannt. (Canal a.a.O. S. 40 ff., 43.)
Nach Giustiniani ist „il suono delle trombe" gut für den Krieg, weil es von Söldnern gebraucht wird (ähnlich wie tamburo), aber nicht für „Persone nobili" (a.a.O. S. 126). Il cornetto ist zugelassen, weil es die menschliche Stimme nachzuahmen vermag, die Zinkenbläser sollen darauf achten „quanto più puote" (Artusi a.a.O. S. 5).

62) In Florenz zu Ehren Cosimo de Medici in Spirito Santo 1581 „gli cappellani: non tanto cantorno la . . Messa solennissima con 8 Cantori e sonando l'organo, con tromboni e cornetti . ." (Lapini S. 211).
„Organi, cornetti storte et tromboni" spielten 1536 in Florenz (Gior. stor. degli archivi Toscani III. 1859, S. 292).
Zur Orgel 4 Posaunen und 1 Zink im Jahre 1565 (Sandberger, Beiträge a.a.O. S. 351).

Abb. 1

(Zur Druckseite 14)

Intertenimento che dano ogni giorno li Ciarlatani in Piazza di S. Marco al Popolo, d'ogni natione che mattina e sera ordinariamente si concore
Giacomo Franco Forma con Privilegio

Abb. 2 (Zur Druckseite 27)

In questa Maniera la State ne' grandi Caldi si va ai freschi per li canali della Città la sera fino a mezza notte con musiche di voci
e diversi istromenti con grandissimo diletto con le Signore Cortegiane e spesso anco si Cena in barca con mirabil piacere

Abb. 4

LEBENSLAUF.

Am 27. Januar 1902 wurde ich zu Rzeszow, Polen, als Tochter des Arztes Dr. Josef Elsner geboren. Von 1912 bis 1920 besuchte ich dortselbst — von 1914 bis 1916 in Wien — das Realgymnasium. Nach Ablegung meines Abiturs absolvierte ich den Abiturientenkursus der Handelsakademie in Krakau, im Jahre 1920/21. Von 1922 bis 1924 arbeitete ich in der Petroleumfirma „Premier" in Lemberg (Lwow). Im Jahre 1925 habe ich dortselbst meine Staatsprüfung für Musik abgelegt. Ostern 1926 habe ich mich an der Friedrich-Wilhelm Universität Berlin immatrikuliert (Musikwissenschaft), der ich im Wesentlichen meine wissenschaftliche Ausbildung verdanke.

———